Les théâtres des boulevards (1789-1848)

Maurice Albert


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



196



LES

THÉATRES DES BOULEVARDS

(1789-1848)

DU MÊME AUTEUR

Les Théâtres de la Foire. (Librairie Hachette.)

Ouvrage couronné par l'Académie française.

La Littérature française sous la Révolution, l'Empire et la Restauration. 4e édition. (Librairie Lecène et Oudin.)

Ouvrage couronné par l'Académie française.

Un homme de lettres sous l'Empire et la Restauration : Edmond Géraud. (Librairie Flammarion.)

MOLIÈRE. **Théâtre choisi.** 10e édition. (Librairie A. Colin.)

Les Médecins grecs à Rome. (Librairie Hachette.)

Ouvrage couronné par l'Académie de médecine.

Anacréon et les poètes lyriques de la Grèce. (Collection bijou de la librairie Jouaust.)

L'Art poétique d'Horace : Épître aux Pisons. (Librairie Hachette.) Un vol. grand in-8o.

Le Culte de Castor et Pollux en Italie. (Librairie Thorin.)

Les Boucliers décoratifs du musée de Naples. (Librairie Didier.)

De Villis Tiburtinis principe Augusto. (Librairie Thorin.)

MAURICE ALBERT

Les Théâtres des Boulevards

(1789-1848)

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE

15, RUE DE CLUNY, 15

—

1902



LES
THÉATRES DES BOULEVARDS

CHAPITRE PREMIER

LES THÉATRES DES BOULEVARDS AU DÉBUT DE LA RÉVOLUTION (1789-1790)

« La seul' prom'nade qu'a du prix,
La seule dont je suis épris,
La seule où j'm'en donne, où je ris,
C'est l' boul'vard du Temple, à Paris. »

(Légende d'une estampe : *Cadet Buteux au boulevard du Temple.*)

Anciens théâtres forains. — Les boulevards en 1789. — Le boulevard du Temple. — Les Grands Danseurs du Roi : Nicolet. — L'Ambigu-Comique : Audinot. — Ce qu'on jouait sur les boulevards à la veille de la Révolution : comédies poissardes, comédies rustiques, comédies sentimentales. — Les pantomimes.

Après des tribulations diverses, multipliées pendant près d'un siècle, les théâtres populaires avaient enfin conquis, sous le règne de Louis XVI, le droit de

vivre librement et de divertir les Parisiens, sans plus craindre les rapports des espions, les avertissements de la police, les sommations des huissiers à verge, les suspensions, les suppressions et les démolitions (1). Un avenir, riche de profits et de gloire, leur semblait assuré ; protégés par la faveur du public, assez fort pour imposer ses goûts, ils pouvaient compter sur la tolérance d'un gouvernement qui les préférait encore à ce second Théâtre-Français, sujet de tous les entretiens à la cour et à la ville, objet de tous les vœux des auteurs dramatiques (2). « C'est pour satisfaire à ce vœu général, écrivait alors l'un d'eux, disons mieux, pour s'y dérober, qu'on a permis des petits théâtres, que le public s'est peu à peu accoutumé à confondre avec les grands, et que maintenant il leur préfère. Quand la salle des Français, quand la salle des Italiens restent désertes, les histrions des boulevards font plein chambrée deux fois par jour (3). » A la veille de la Révolution, tout allait donc pour le mieux dans le petit monde des anciens forains.

C'est au Palais-Royal, mais surtout aux boulevards du nord, entre la porte Saint-Antoine et la porte Saint-Martin, que l'année 1789 les trouve réunis et fixés.

(1) Voir *les Théâtres de la Foire*, par Maurice Albert.

(2) Un de ces auteurs, Cailhava, écrivait en 1788 : « Toutes les bouches répètent : un second Théâtre-Français, il faut absolument un second Théâtre-Français. Le roi a ses comédiens, Monsieur a ses comédiens, les gouverneurs des provinces ont leurs comédiens ; pourquoi la ville de Paris n'aurait-elle pas les siens ? » *Causes de la décadence du théâtre.*

(3) Cailhava, *Ibid.*

L'ordonnance de police qui, naguère encore, les rappelait pendant les premières semaines du printemps et les dernières de l'été aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent, étant abolie, ils ont pu faire, moins loin du centre, des établissements définitifs. Aussi sont-ils très avantageusement installés, les uns au Palais-Royal, ordinaire rendez-vous des flâneurs mondains, les autres au boulevard du Temple, promenade favorite des petits bourgeois et des artisans. C'est en partie grâce aux spectacles que ces quartiers deviennent, précisément à cette époque, les plus fréquentés de Paris, les plus vivants et les plus gais.

S'il y a foule au Palais-Royal, c'est sans doute qu'on veut admirer les beaux tableaux de ses galeries, régler sa montre sur le cadran, feuilleter les nouveautés à l'étalage des libraires, lorgner de jolies femmes, les honnêtes et les autres, savourer les glaces et les discussions littéraires ou politiques du Caveau et du café de Foy :

« Ici, c'est un jeune robin
Donnant au diable la finance ;
Plus loin, c'est un marchand de vin
Qui voudrait réformer la France.
Là, vous voyez un avocat
Qui, sur le ton de Démosthènes,
Parle des dettes de l'État,
Et ne parle jamais des siennes (1). »

Mais ce qu'on vient aussi chercher dans ce lieu de joies nombreuses, ce sont les spectacles, et ils ne chô-

(1) *Les Audiences de Thalie*, comédie, 1789.

ment pas : chaque soir, les Variétés Amusantes, les Beaujolais, M[lle] Montansier, le Cirque National et les Ombres Chinoises ont salles et caisses pleines (1).

Il y a plus de monde encore, mais de tous les états, et fort mêlé, sur le boulevard du Temple, où l'air est plus vif, les promenades plus spacieuses et les distractions plus variées. C'est, jour et nuit, le long des vastes allées nouvellement pavées et plantées d'arbres, une cohue d'oisifs, à pied, à cheval, en cabriolet, même en traîneau, pendant les hivers rigoureux. On court s'extasier devant les feux d'artifice du Waux-Hall, au cabinet d'électricité de Comus, aux mécaniques de Dubus ; on se presse pour prendre des leçons de patriotisme au musée où Curtius, qui s'appellera tout à l'heure « le Volontaire de la Bastille » (2), expose les figures en cire des héros populaires de la France nouvelle (3). On s'étouffe au café Yon, où la grosse caisse accompagne des danses plutôt légères, et au café Goddet, dont la triple galerie extérieure et découverte cache mal les amoureux en partie fine. Dans ce quar-

(1) « Ce succès excitera tout à l'heure les colères de la Comédie-Française, dont on va voir renaître les vieilles inimitiés et la jalousie séculaire. »

(2) C'est le titre qu'il se donne dans une lettre où il demande à la municipalité la suppression du café Yon. *Bibl. Carnavalet.* Ms. n° 12.633.

(3) C'est chez Curtius qu'en juillet 1789, à la nouvelle de la disgrâce de Necker, le peuple va chercher les bustes de ce ministre et du duc d'Orléans, les draps de crêpes et les promène sur toute la ligne des boulevards. Une estampe du temps montre Curtius livrant les bustes. « Le peuple, dit la légende, criait à tous les passants rencontrés par le cortège : chapeau bas ! chapeau bas ! » *Musée Carnavalet.* Estampe, Carton 78.

tier si longtemps désert, dans ce triste cours, ouvert au XVIIe siècle du faubourg Saint-Antoine à la rue des Filles-du-Calvaire, puis, en 1670, prolongé par Louis XIV jusqu'à la porte Saint-Martin, dans cette longue avenue, jadis sans ombre, sans maisons, sans passants, et qui rappelait l'austère demeure, close de murs et de fossés, des anciens Templiers, on s'amuse aujourd'hui royalement, princièrement et bourgeoisement. En moins de vingt ans, le boulevard du Temple est devenu pour toutes les classes et pour tous les peuples le pied-à-terre de tous les plaisirs. Franklin l'appelait « le club des nations, une cohue bariolée ». Très bariolée, en effet, et d'un bariolage bien pittoresque. A côté des petits rentiers du Marais et des ouvriers du faubourg, voici des personnages de marque : Mesmer s'y promène avec Cagliostro, Lavoisier avec Montgolfier. Devant l'Ambigu-Comique, Ducis cause avec Houdon : — « Ah! dit le poète à l'artiste, si votre grand modèle, si Molière avait pu vous accompagner, quelle chasse il ferait ici ! » — « Oh ! celui-là, réplique le statuaire, il trouverait du gibier partout. » — Est-ce aussi du gibier que Beaumarchais vient chercher en ces lieux? Sans rancune contre les forains qui, pour se défendre du reproche d'immoralité, l'ont choisi comme tête de Turc et poursuivent *le Mariage de Figaro* de leurs sarcasmes pudibonds, il prend toujours le chemin des écoliers et des flâneurs en sortant de son hôtel, et s'attarde sur le boulevard du Temple : il veut consacrer quelques quarts d'heure « à la traversée du royaume des sauts périlleux ». N'oubliez pas enfin de

regarder dans quelques années, pendant qu'ils passeront, Mlle Mars et Bonaparte : vous ne les verrez plus ici. La grande comédienne est trop blessée de n'avoir pas été reconnue, et le Premier Consul a trop peur d'être pris pour Talma (1).

Cette bruyante popularité des boulevards mérite d'autant mieux d'être signalée, qu'elle était due surtout aux spectacles. Ce sont les intrépides Restier, Gaudon et Nicolet qui, les premiers, vers 1760, se sont hasardés en ces parages, alors peu fréquentés ; et, depuis ce jour, plusieurs troupes du même genre y sont venues tenter la concurrence. A la veille de la Révolution, on en compte plus d'une demi-douzaine entre la Bastille et le boulevard Montmartre. Voici d'abord, au centre du nouveau quartier, les Grands Danseurs du Roi , et, tout proche, l'Ambigu-Comique d'Audinot, un rival redoutable. Un peu plus loin, à côté du cabinet de Curtius, ce sont les Associés ; puis, tout contre l'hôtel Foulon, les Délassements-Comiques ; et, près de la porte Saint-Martin, le Théâtre-Français Comique et Lyrique. Encore quelques mois, et le Théâtre de Monsieur, exilé des Tuileries, et les Beaujolais, expulsés par Mlle Montansier, ouvriront leurs portes dans le voisinage, à Montmartre et à Ménilmontant.

Les Grands Danseurs du Roi et de Nicolet n'ont pas

(1) Voir : *Lettre de Curtius*, citée plus haut; *Histoire du boulevard du Temple*, par T. Faucheux ; *Feu le boulevard du Temple, résurrection épistolaire*, par Charles Maurice ; *l'Ancien boulevard du Temple*, par A. Challamel.

le seul privilége d'avoir, les premiers, acclimaté sur les boulevards les anciens spectacles des foires : ils en restent aussi, vers 1789, les plus fidèles représentants. Gardiens de la tradition, ils ne songent pas à modifier le caractère primitif de ces divertissements populaires. Comme ils connaissent bien leur public, un public de petites gens, amis de leurs aises, des cabrioles et des grosses farces, ils le servent selon ses goûts. On fait ce qu'on veut chez Nicolet, et l'on y jouit d'une liberté plus grande que partout ailleurs. « On y chante, on y rit, on y fait une connaissance... et quelquefois davantage, sans que personne y trouve à redire : chacun y est aussi libre que dans sa chambre à coucher (1). » Il faut à ce public des exercices de force et d'adresse, tant applaudis aux foires d'autrefois : on lui en donne tous les jours, et des plus variés. Si le programme, qui ne veut pas moins promettre que celui des concurrents voisins, est trop chargé de comédies et de pantomimes, c'est pendant les entr'actes que paraîtront sauteurs, danseurs et voltigeurs. Chez Nicolet, quand il n'est plus de plaisirs pour les oreilles, les yeux ont de quoi s'amuser. « On joue toujours sans intervalles », affirment les affiches. Et c'est une succession de jeux plus singuliers les uns que les autres, des culbutes sur la corde lâche, la danse de l'échelle, le défi des clowns en trois intermèdes, le saut mortel des trois tables par-dessus hommes et rubans, la grande tourneuse, le ballet des accordés excentriques,

(1) *Almanach général de tous les spectacles de Paris et des provinces*, 1790.

et l'extraordinaire mécanique du serpent magicien.

Il est un autre moyen de plaire, que Nicolet se garde bien de négliger. Depuis une quinzaine d'années, le goût des ballets et pantomimes s'est beaucoup répandu. Le grand succès de ces spectacles, surtout des *Noces de Galathée,* du *Déserteur* et de *Psyché,* le talent prestigieux des Noverre, des Vestris et des Dupré, de Mlle Sallé et de la Camargo, ont rendu les Parisiens très curieux et friands de ces divertissements magnifiques, autrefois réservés à la cour. Par malheur, bien que le prix des places assises ou debout ne soit que de quarante-huit sols au parquet, tout le monde ne peut pas aller à l'Opéra. Ce sont donc les théâtres des boulevards qui se chargent d'initier les pauvres à ces distractions si longtemps aristocratiques. Et Nicolet n'y saurait manquer, maintenant que sa nouvelle salle autorise une mise en scène naguère interdite aux modestes loges des foires, et qu'il trouve dans sa troupe tous les éléments nécessaires à une exécution réellement remarquable. N'a-t-il pas des danseurs émérites, élèves ou enfants de ces anciens forains que les persécutions de la Comédie-Française avaient réduits aux pièces sans paroles, premières ébauches des pantomimes? Depuis longtemps ces jeux existaient donc chez lui; mais jamais ils n'avaient pris tant de place qu'au moment de la Révolution, ni obtenu si grande vogue. Consultez les affiches de 1789 et de 1790: ce sont, tous les soirs, de nouvelles surprises, dont Arlequin est et restera longtemps encore, jusqu'au jour où Pierrot lui succédera, le dispensateur

généreux. Aussi, de quel œil attendri les ombres de Le Sage et de Fuzelier ne doivent-elles pas le suivre du fond de leur demeure dernière! Pareillement, les mânes de Piron ne peuvent manquer de se réjouir en voyant Nicolet faire aussi revivre dans ses pantomimes des allégories analogues aux *Jardins de l'Hymen*, un des anciens succès de la Foire. Au lendemain, en effet, de la prise de la Bastille, et pour calmer leur fièvre héroïque, les Parisiens vont savourer chez les Grands Danseurs *le Raisin d'amour,* respirer *la Rose et le bouton,* verser des larmes sur les infortunes de *Cupidon puni par Vénus* (1). Mais voici, aussitôt après, pour ranimer leur énergie, des pantomimes nationales, par exemple l'*Histoire de la Pucelle* et *le Siége d'Orléans,* dont leurs Majestés ont eu la primeur à Marly; et c'est une suite de tableaux curieux, une émouvante série de combats bruyants, un assaut, une prise de ville, et, pour finir, des chants de triomphe. Mais quels chants, hélas! Sept mortels couplets, dont deux riment tous en *ion,* avec, sept fois répété, ce refrain qu'auraient dû siffler les amis de la prosodie, de la couleur locale et de la vérité historique. Entendez-vous Jeanne d'Arc déclamant :

« Bénis, heureuse Nation,
Un sort qui devient salutaire

(1) Les affiches annoncent ainsi ce divertissement en 4 actes : « Pantomime italienne à grand spectacle, avec machines, décors, travestissements, illuminations, dans laquelle le citoyen Lazzari, dans le rôle d'Arlequin (toujours Arlequin), coupera avec un sabre une orange placée sur la tête d'un spectateur. »

Par une fédération
Éternelle autant que sincère ! »

Ces pantomimes à grand spectacle, dont le Lycée se fera bientôt une spécialité, ont du moins un avantage : ne pouvant parler qu'aux yeux, forcées de remplacer, sauf au dénouement, la parole par l'action et les tirades par des tableaux, elles développent l'art de la décoration et de la mise en scène. Certes, ce n'est pas à Nicolet que Victor Hugo aurait pu reprocher de donner des récits au lieu de faits, des descriptions au lieu d'images, et de garder pour la coulisse toutes les choses intéressantes. Elles ébauchent déjà, ces pantomimes, les réformes que réclamera la *Préface de Cromwell*, et modestement préparent, sans s'en douter, la venue du drame romantique.

Ce que prodigua aussi Nicolet, en 1789, ce sont, mêlées aux exercices d'adresse et aux pantomimes, des comédies à vaudevilles, le plus souvent tirées de l'ancien répertoire. Aux nouveautés qu'on lui reproche de donner trop rarement (1), et qui sont sans intérêt ni caractère, Nicolet, fidèle à ses anciennes amours, préfère les farces de sa jeunesse; et Vadé reste avec ses disciples, les Taconet et les Pleinchesne, un de ses auteurs favoris. Il est d'ailleurs encouragé par le public. On aime à voir s'agiter et crier sur son

(1) « On donne à ce spectacle beaucoup plus de reprises de pièces anciennes que de nouveautés. Ce serait pourtant le moyen de se monter de manière à balancer l'intérêt qu'inspirent les meilleurs théâtres des boulevards. » *Almanach de tous les spectacles.*

théâtre ces femmes de la Halle qu'on retrouvera tout à l'heure sur la route de Versailles (1). De là, le succès des *Écosseuses*, comédie parade, déjà jouée avant la Révolution, mais qui, reprise et applaudie en 1789 et 1790, montre que les Parisiens restaient fort attachés aux pièces poissardes de l'ancien théâtre forain.

Groupées sur le carreau des halles, des femmes échangent, en écossant des pois, des injures et des quolibets. Elles n'arrêtent leur besogne et leur langue que pour aller reprendre des forces chez le père Noyau, marchand d'eau-de-vie, *Au bon coin*. Mais pendant que Marie-Jeanne déguste un petit verre de ratafia, Babet a pris sa place.

MARIE-JEANNE.

« Dis donc, Babet ? Quoi donc qu'tu pense
De t'étaler là par avance ?

BABET.

De quel droit, Madame J'ordonne,
V'lez-vous chasser une personne ?
J'venons là plus souvent que vous.

MARIE-JEANNE.

Allons, hu ! Ou sinon, des coups.

BABET.

Ah ! oui. Voyons donc voir que j'voye.

(1) Elles y figurèrent quelquefois en réalité. A la représentation du *Souper de Henri IV*, au Théâtre de Monsieur, elles descendirent sur la scène, se mêlèrent aux acteurs, et burent avec eux à la santé du roi galant.

MARIE-JEANNE.

Allons, tais ton bec et dévoye.
J'te dis qu'tu resteras pas là.

BABET.

Et moi j'vous dis que l'on verra :
Si tu m'fais peur, tu n'm'en fais guère.

MARIE-JEANNE.

Décampe toujours, harangère...
Allons, va-t'en dans ta baraque.

BABET.

N'pousse pas tant, que je n'te claque.
J' m'en vas, mais tu t' souviendras d' moi.
En attendant, v'là qu'est pour toi.
(Elle lui fait les cornes.)

Adieu, marchande d'amourette ;
C'est chez vous qu'on va faire emplette.
J'vous envoierons nos amoureux
Dès que j'n'aurons plus besoin d'eux.
Comptez-y, bouche à toute graine.

MARIE-JEANNE.

Eh, vas, vas, pas tant q'toi, vilaine !
Passez, Madame Guenillon,
Qu'on n' vous déchire votre robe.

BABET.

Si j' m'en vas, c'est peur qu'on m' dérobe.
On t' connaît pour ça dans l' quartier.

MARIE-JEANNE.

Ah ! comme j' m'en vas t'étrier !
T'attaq' mon honneur en personne.
Il faut tout du long que j' t'en donne...
En v'la d'abord qui t'apprendra.

(*Elle lui arrache son bonnet.*)

BABET.

Ah ! double chienne, on t'en don'ra
Des bonnets pour qu'tu les déchires.

MARIE-JEANNE.

Attends, c' n'est encor que pour rire ;
J' vas t'en donner tout ton chien d'soul...

BABET.

A moi, ma mère, on me rompt l' cou ! »

Malheur à l'imprudent petit-maître qui vient alors promener ses élégances au milieu des paniers culbutés et des chignons en déroute ! Il lui suffit de refuser son obole à la tirelire des écosseuses pour tourner contre lui leur bande forte en gueules.

FANCHON.

« Voyez donc, qu'il est revenant
Avec son nez en catogant !
On dirait d'un enfant z'en chartre,
Avec ses oreilles d'Montmartre.
Monsieur, voulez-vous un godant ?

LE PETIT-MAITRE.

Bonne chienne, on t'en livre autant.
Si nous n'avons pas l'air d'un prince,
Le tien est encor bien plus mince.

Voyez sa petite menotte
Aussi large qu'un dos de hotte...
Rien qu'à la voir, c'est un plaisir :
Elle est d'un laid à éblouir.

FANCHON.

Mon laid est moins laid qu'ton grouin.
Viens donc que j'te r'magne un p'tit brin,
Avec ton menton de galoche,
Et ta jambe en façon d'bancroche.
Veux-tu te r'tirer, vilain plé !

LE PETIT-MAITRE.

Adieu, femme à mari sanglé !
Ah ! que je plains le pauvre diable
D'avoir une femme semblable !
Il fait son purgatoire ici.

FANCHON.

Eh oui, beau mâle en raccourci,
Va donc, visage à verre à bière,
Jardinier de not'cimetière.
Quand tu s'ras grand, t'iras tout seul,
Avec ta face d'épagneul.
Dites donc, Monsieur la flamberge,
N'allez pas tirer vot'esperge.

LE PETIT-MAITRE.

Adieu, couturière en chaussons,
Maraine à tenir grands garçons,
Tourière de couvent sans ordre !
C'est pour toi que Sanson fait tordre.
Ton père eut six chiens, comptant toi ;
Il en noya cinq, et pourquoi?
C'est qu'il voulait que tu fus seule :
Il n'a gardé que mille gueules. »

Sous le Directoire, Madame Angot sera l'héroïne très populaire des théâtres du boulevard ; mais, comme on voit, ce type existait avant elle, dès le début de la Révolution, et même au milieu du XVIIIe siècle. Madame Angot est la fille de Fanchon, et compte parmi ses ancêtres Madame Saumon, des *Racoleurs* (1). Ils tentaient donc une réforme impossible, les délicats qui, sous prétexte d'obliger la France nouvelle à rompre avec la corruption de l'ancien régime, voulaient chasser de la scène ces personnages dont la grossièreté et l'indécence leur paraissaient abominables. Grossiers, certes ils le sont, mais non pas indécents. Les Écosseuses manquent d'amabilité, de goût et de grâce ; leur éducation a été fort négligée ; mais rien, ni dans leurs actes ni dans leurs paroles, n'est un outrage aux mœurs ; et l'on reste très surpris quand on lit dans les almanachs pudibonds de cette époque, précisément à propos de cette pièce, des jugements comme celui-ci : « Nous n'avons garde de salir ces pages par la citation d'un seul des couplets orduriers dont fourmille cette orgie pleine d'obscénités, fruit d'une ivresse ridicule. » Quelle sévérité et quelle exagération ! Est-il vraiment impossible de citer les couplets que voici, les seuls d'ailleurs de cette farce ? C'est une écosseuse qui chante :

« Jusque dans la moindre vue
J'vois mon amant z'en tableau.
Dès que j'mets l'pied dans la rue,
J'l'vois m'ôter son chapeau.

(1) Voir *les Théâtres de la Foire*, par Maurice Albert, ch. VII.

A tout moment, à toute heure,
Au couchant comme au lever,
Et sans savoir ous qui d'meure,
Mon cœur va toujours l'trouver.

Si je suis à not'fenête,
Dans l'dessein d'voir le passant,
J'distingue toujours sa tête,
Quand all' serait parmi cent.

Si je lis quel jour nous sommes
Dans l'armonac d'cabinet,
Au lieu d'saints, je n'vois qu'des hommes,
Rapport à s'tila qui m'plait.

Que j'blanchisse à la rivière,
Mes amours sont savonnés;
Que j'ouvre ma tabaquière,
Mon amant me monte au nez.

Lorsque j'endosse ma hotte,
J'm'semble que j'porte l'Amour;
Enfin la tendre Javotte
Pense à Cadet nuit z'et jour... »

Ce sont là, paraît-il, des couplets *orduriers*. Que diraient les moralistes moroses de la Révolution naissante s'ils revenaient parmi nous ? Et s'ils fréquentaient nos petits théâtres, quels mots leur faudrait-il trouver pour traduire leur trop vertueuse indignation ?

Les paysans de Nicolet ne manifestent pas leurs sentiments avec une franchise moins naïve que les harengères, et ne parlent pas une langue plus classique ; mais, comme ils vivent dans la solitude et l'apaisant silence des champs, ils ignorent les disputes violentes, l'art des reparties énergiques et des mé-

taphores colorées. Des pièces comme *le Sabotier*, qui, en 1789, alterne souvent avec *les Écosseuses*, pouvaient trouver grâce devant les plus délicats. Les gens de cour, « dont l'esprit est rusé, qui ne disent pas tout ce qu'ils pensent et qui ne pensent pas tout ce qu'ils disent ; les gens de la ville, dont l'esprit est si bariolé, qu'on aurait bien de la peine à dire de quelle couleur il est », avaient-ils le droit de « dégrigner l'esprit villageois, malgré qu'il ne soit pas le plus raffiné, et qu'il sente un brin le terroir » ? Il a tant de bon sens, ce sabotier, et il se montre si vaillant à la besogne, si bon mari, si bon père, et si bon fils !

« — Que peux-tu gagner à peu près » ? lui demande un jeune seigneur.

— Huit sols par jour.

— Comment peux-tu te soutenir avec aussi peu de chose ?

— Bon ! Ça soutient la doublure et l'dessus ; ça soutient encore pus jeune et pus vieux que moi.

— Enfin, à quoi les emploies-tu ?

— Primo d'abord, j'en employons la moiquié pour la nourriture d' not' ménagère et d'moi. De l'aut' moiquié j'en fons deux moiquiés : tous les jours j'prêtons l'eune, et, tous les jours itou, j'payons nos dettes avec l'autre.

— Ta subtilité m'étonne et m'échappe. Explique-toi mieux.

— Acoutez. J'gardons quat' sols pour not' ménage. J'en baillons deux à ma pauv'mère, qui m'a nourri dans mon enfance : par ainsi j'acquittons nos dettes ; et j'prêtons les deux autres au p'tit gas, qui m'nourrira itou dans ma vieillesse.

— Ah ! le brave homme ! »

En 1789, les spectateurs des boulevards aimaient

les scènes de ce genre : cela n'est-il pas touchant et caractéristique ?

Mais les pièces poissardes et paysannes ne sont pas les seules représentées alors par Nicolet. Quand d'aventure la Comédie-Française, dont le droit d'examen et de *veto* n'a pas encore été supprimé, laisse passer les comédies sentimentales, on est sûr d'en trouver chez lui. Que de larmes a fait couler, en 1789, *l'Artiste infortuné* ! Que de braves gens se sont apitoyés sur ce pauvre gentilhomme qui, ruiné par un injuste procès, forcé de peindre des éventails qui ne se vendent pas, traqué par des créanciers cruels, chassé de la maison où il s'est réfugié, mourrait de faim avec sa femme et sa fille, poursuivie pas les convoitises d'un vieux financier libertin, si un jeune marchand, jadis secouru par lui, et devenu très riche, ne lui rendait la vie et le bonheur en épousant la très charmante et très noble Angélique ? Pouvait-on dire que les spectacles des boulevards corrompaient les mœurs, quand on donnait de telles pièces ; quand du fond du parterre on entendait une voix crier au financier congédié : « C'est bien fait » ; quand une autre voix, celle d'une petite fille de huit ans, émue des malheurs de la famille d'Orval, disait tout haut à sa gouvernante : « Ma bonne, si je leur jetais l'écu que maman m'a donné pour acheter une poupée ? » — « Les gens de la société, constate en 1790 *l'Almanach des spectacles*, commencent à venir au théâtre de Nicolet. » Ils pouvaient, en effet, comme la petite demoiselle, voir sans péril *l'Artiste infortuné*.

Ils pouvaient aussi fréquenter l'Ambigu-Comique.

Au commencement de la Révolution, Audinot reste pour Nicolet ce qu'il était depuis de longues années, le plus sérieux des concurrents. Les deux théâtres se touchent, leur public est le même, et semblable leur répertoire. A moins qu'ils ne soient surtout attirés par les exercices sur la corde et les divertissements des entr'actes, jamais inoccupés, les marchands du voisinage et les petits rentiers du Marais n'ont aucune raison pour préférer les Grands Danseurs à l'Ambigu-Comique. Ils trouvent même à ce théâtre des satisfactions particulières. Reconstruite en 1786, la salle, de style gothique, est une des plus fraîches, des plus élégantes et des plus vastes de Paris ; elle se prête merveilleusement à la mise en scène et aux pantomimes. « Nulle part ailleurs, écrit un habitué en 1790, on n'approche de l'ensemble et de la perfection avec laquelle elles sont exécutées chez Audinot. La musique est charmante, les ballets fort jolis, les décorations très neuves, les tableaux séduisants, et les costumes agréables. Le directeur prodigue tout pour soutenir la supériorité qu'il a conquise dans ce genre caractéristique. » Aussi, est-ce à la porte du théâtre une queue sans fin pour voir Hercule filer aux pieds d'Omphale, et pour connaître les aventures du capitaine Cook, ou les infortunes du Masque de fer.

Mais ce qu'il y a de particulier dans ces pantomimes, ce qui les rend en effet caractéristiques, c'est qu'elles sont parlées et dialoguées. Tel est du moins le titre que leur donnent les affiches. Titre bizarre : les

pantomimes ne sont-elles pas des pièces sans paroles, où les acteurs, par le seul moyen des gestes, expriment et font comprendre ce qu'ils ont à dire ? — Oui, sans doute ; mais, pour perfectionner ce genre, renouvelé des Romains, les auteurs avaient depuis longtemps fait appel aux musiciens, en même temps qu'aux machinistes et aux décorateurs. Chez Nicolet, comme à l'Opéra, chaque geste, chaque sentiment étaient traduits par une phrase musicale rendant avec exactitude le sens de l'action, qui se développait ainsi avec plus de clarté et de rapidité. Or, ces gestes et ces sentiments, Audinot imagina de les traduire par des paroles. Ce ne sont donc plus des pantomimes. Cependant, comme ces pièces nouvelles les rappellent encore par la richesse des décorations, par le grand nombre des tableaux, par la multiplicité des événements qui se succèdent ; comme il ne faut pas avoir l'air de supprimer un genre très apprécié des spectateurs, amis des traditions, on conserve un nom que remplaceront bientôt ceux de *féerie* ou de *mélodrame.* Comme Nicolet, Audinot est, à sa façon, un précurseur.

Parmi les pantomimes parlées et versifiées de cette époque et de ce théâtre, une des plus curieuses à tous égards est celle du *Baron de Trenck,* dont les aventures devaient, cinq ans plus tard, avoir, place du Trône, un dénouement autrement tragique que celui de l'Ambigu-Comique. Jouée pour la première fois le 2 juin 1788, cette « pantomime historique » tenait encore l'affiche l'année suivante, et devait y rester

longtemps encore. C'est un des gros succès qui saluèrent la résurrection d'Audinot quand, après sa lutte, un instant désespérée, contre Gaillard et Dorfeuille (1), il eut reconquis sa place sur les boulevards.

Au lever du rideau, tout semble promettre une pantomime classique : la mise en scène, l'attitude de l'acteur principal, même une inscription tracée en grandes lettres rouges, sont d'une clarté et d'une éloquence suffisantes. Un cachot obscur, un homme enchaîné par les mains, les pieds et le cou ; à côté, un cercueil sur lequel on lit : *Baron de Trenck* : il n'en faut pas davantage pour mettre le spectateur au courant de la situation. On peut même deviner qu'une évasion se prépare, quand on voit les fers limés se briser sous un effort du prisonnier. Mais comment comprendre les moyens de délivrance employés par un soldat fidèle, les ruses imaginées par les persécuteurs pour arracher à la victime le nom de son sauveur, et le pardon du prince, et la réhabilitation du condamné ? Forcément, la pantomime devient un drame, dont les péripéties, gauchement amenées, manquent souvent de vraisemblance, mais dont les vers, aux coupes variées, ne manquent pas d'énergie.

Elles sont curieuses, originales, non sans mérite littéraire, toutes ces pièces très applaudies en leur temps ; mais elles ne montrent pas qu'avant le décret qui proclamera bientôt la liberté des spectacles, les deux principaux théâtres des boulevards aient été les

(1) Voir *les Théâtres de la Foire*, par Maurice Albert, ch. xi.

représentants bien actifs, les apôtres enthousiastes des idées nouvelles. Cette réserve s'explique facilement. Quelle nécessité de renoncer à des genres consacrés par une tradition déjà vieille, et par des succès persistants ? A quoi bon compromettre sa popularité et risquer de déplaire par des innovations que le public ne demande pas, comme un jour en effet déplut Nicolet avec son *Bureau de mariage*, une comédie où l'on se plaignit de ne retrouver ni Arlequin, ni Scaramouche, ni culbutes, ni coups de poing? Quel besoin de s'attirer des critiques violentes, comme celles dont Audinot fut criblé, quand il s'avisa, dans *l'Autodafé*, d'attaquer le fanatisme (1), et de faire, dans *Paris sauvé*, de transparentes allusions à Necker et au comte d'Artois ? (2) Ne vaut-il pas mieux vivre sur son fonds, bien paisiblement, conserver son caractère, rester fidèle à l'usage, et attendre que

(1) « Comme cet abus n'existe point en France, et que les Espagnols ne viendront pas exprès escalader les Pyrénées pour aller voir le spectacle d'Audinot, l'auteur a manqué son but. Il est aussi maladroit qu'indécent de ridiculiser sur le théâtre des scènes religieuses, sous prétexte de ridiculiser les turpitudes dont elles sont le prétexte. Un homme délicat et ingénieux devait s'apercevoir au premier coup d'œil qu'en voulant exposer en public les abus de la religion on risque d'exposer la religion elle-même. » *Almanach de tous les spectacles*, 1790. On n'osera plus longtemps protester sur ce ton, et l'on en verra bien d'autres tout à l heure.

(2) *Protestation de MM. Mirabeau, Chapelier, Clermont-Tonnerre, etc., contre l'Ambigu-Comique*. 1790, in-8. — Ce drame n'eut d'ailleurs que quelques représentations : il était sans valeur, et le public, qui l'avait fait jouer d'autorité, s'en dégoûta très vite.

les spectateurs réclament des nouveautés plus hardies. Sans doute, les deux directeurs ne se refusent pas à toute concession ; ils font, certains soirs, chanter des couplets patriotiques, dans *Jeanne d'Arc*, par exemple, et dans le petit acte de la *Confédération nationale* ; mais ce sont là des exceptions. C'est sur des théâtres plus jeunes que les principes et les conquêtes de la Révolution devaient être d'abord glorifiés.

CHAPITRE II

LES THÉATRES DES BOULEVARDS AU DÉBUT DE LA RÉVOLUTION (SUITE).

(1789-1791)

Le Théâtre des Associés. — Pièces patriotiques. *Le 14 Juillet.* — Le Théâtre des Beaujolais. — *La Fédération du Parnasse* et *le Retour du Champ de Mars.* — Les Délassements-Comiques. — Le Théâtre-Français Comique et Lyrique. Le cousin Jacques. *Nicodème dans la lune.*

Aux anciens théâtres des foires, ce que les comédiens « en personnes naturelles » n'osaient pas dire, les marionnettes le chantaient. Ainsi, pendant plusieurs années, deux troupes en bois, celle des Associés et celle des Beaujolais, s'étaient distinguées par leur esprit frondeur et libertin. Puis, l'indulgente police de Louis XVI ayant permis de reléguer dans la coulisse ces poupées enfantines, des acteurs en chair et en os avaient hérité de leur humeur indépendante ; et les voici maintenant, à cette heure où les libertés nouvelles stimulent les audaces d'autrefois, qui parlent très haut et de tout, avec d'autant plus de franchise, qu'ils ne sont pas esclaves d'un genre et d'une tradition, comme Audinot, breveté

pour ses pantomimes, ou comme Nicolet, que retiennent par un pied les cordes de ses danseurs.

C'est là le caractère essentiel et remarquable des Associés, qui s'appelleraient plus exactement les Variétés. Depuis que Sallé était devenu le seul maître de la maison, rien ne justifiait plus l'ancien titre, dont l'origine remontait à certain pacte conclu vingt années auparavant entre un batteleur des boulevards, célèbre par les grimaces plaisantes de sa figure grotesque, et un entrepreneur de marionnettes ; cependant il convenait encore assez bien aux pièces représentées : tous les genres s'y trouvaient associés. Farces simples, doubles et triples farces, comédies en prose et en vers, vaudevilles, opéras sérieux et bouffons, drames, tragédies où l'on pleure et tragédies qui font rire composaient le répertoire, aussi bariolé que l'habit d'Arlequin, si cher au directeur (1). On y voyait même figurer des pièces jouées sur d'autres scènes, ou prises, sans autorisation, à des auteurs vivants. Mais si la Comédie-Française protestait (et ce sera tout à l'heure un de ses principaux griefs), les auteurs n'avaient garde de se plaindre. Un public si bienveillant et si bien composé se pressait chaque soir chez Sallé, dans une salle gracieuse, dont le seul défaut était l'exiguïté ! Les acteurs, très unis, très dociles aux répétitions, respectueux des écrivains à qui ils ne prétendaient pas faire la leçon, reconnaissants des avis et des critiques, jouaient avec tant d'ensemble,

(1) Sallé, étant borgne, avait adopté ce costume pour cacher sous un masque son infirmité.

d'entrain et de gaieté ! Le directeur enfin montrait pour les paiements une si scrupuleuse exactitude, une si parfaite honnêteté envers ses fournisseurs ! Aussi, les œuvres de toutes sortes abondaient-elles chez lui. Des gens de lettres en réputation, comme Mercier (1), lui donnaient souvent la préférence, et des hommes du monde, porteurs de noms illustres, ne rougissaient pas de soumettre à ses jugements et à ceux de son public des essais prudemment anonymes (2).

Ainsi doué d'un esprit très ouvert, ami de toutes les libertés, prêt à toutes les audaces, Sallé devait bien accueillir les pièces inspirées par les premiers grands événements de la Révolution et par les idées nouvelles. Il le pouvait d'autant mieux, qu'un encouragement parti de haut venait de lui être donné. En janvier 1790, la Comédie-Française avait représenté *le Réveil d'Épiménide à Paris*, piécette en vers libres, sans fable ni action, très légère et rapidement écrite, mais fine, spirituelle, impartiale et raisonnable, se distinguant en un mot par des qualités qui ne tarderont pas à devenir rares. C'était aussi, et l'auteur, Carbon-Flins, avait soin de s'en vanter et de prendre date, le premier ouvrage franc sur la Révolution. Il

(1) « Cet auteur, si célèbre par ses ouvrages philosophiques, a donné tous ses drames aux Associés avant de les porter ailleurs. Il est le premier, parmi les écrivains distingués, qui ait foulé publiquement aux pieds ce préjugé misérable qui mesurait le mérite d'un théâtre à la grandeur de la salle ». *Almanach de tous les spectacles.*

(2) « Le théâtre du Sieur Sallé est l'arène où s'exposent sous l'anonyme beaucoup de personnes du grand monde qui veulent risquer une pièce en public ». *Ibid.*

n'était donc pas juste d'accuser les Grands Comédiens, comme le faisait alors un mauvais poète évincé et mécontent, de refuser systématiquement, « avec une opiniâtreté tenace, alimentée d'un peu d'aristocratie », toutes les comédies et toutes les tragédies patriotiques ou politiques (1), et de féliciter les Associés d'une hardiesse dont ils n'avaient pas le premier mérite. Ils ne faisaient que suivre le mouvement commencé par la Comédie-Française. Mais s'ils le suivaient avec entrain, ils ne l'exagéraient pas, comme font d'ordinaire les imitateurs, et comme on pouvait s'y attendre à pareille époque et en pareils lieux. Même, on peut dire que les théâtres populaires allaient, pendant quelque temps, montrer beaucoup plus de réserve et de discrétion que leurs grands rivaux : ce n'est pas eux qui joueront *le Jugement dernier des rois*. Elles n'ont rien d'abord, ces revues des boulevards, qui puisse faire appel aux passions, ni préparer les esprits aux violences prochaines. Si, dans *le 14 juillet* (2), des « ministres cruels », les courtisans et les Suisses,

(1) Il faut dire cependant qu'afin de se débarrasser une fois pour toutes de trop nombreuses et inacceptables inepties politiques, la Comédie-Française avait adopté cette formule commode : « L'ouvrage offre trop de faits récents pour être d'aucun intérêt à la scène. » On conçoit alors l'exaspération des auteurs refusés, quand ils voyaient jouer peu après un sujet semblable. Tel fut le cas du citoyen Parein. On lui refuse une *Prise de la Bastille*, et cinq mois après on représente *la Liberté conquise ou le despotisme renversé*, pantomime dialoguée et agrémentée de coups de fusil, exactement ce qu'il avait imaginé lui-même. *Inde iræ*.

(2) Fait historique en un acte, par Fabre d'Olivet, joué aux Associés en juillet 1790. Des fenêtres d'une maison voisine de la

ces soldats étrangers
Éloignés des foyers qu'ils auraient pu défendre,

sont assez malmenés ; si l'Assemblée nationale,

Calme dans ses projets et prête à tout braver,

est présentée comme la maîtresse désormais souveraine et comme la grande libératrice, le roi apparaît encore entouré de respect et d'amour. Qu'il veuille bien seulement ne plus se laisser tromper par des conseillers perfides ; qu'il revienne à ses vrais amis, et il sera ce qu'il doit être, un père au milieu de ses enfants.

« Grand roi, des cœurs pervers, des lâches courtisans
Voudraient d'un joug chéri nous rendre impatients,
Nous montrer méprisant les pouvoirs les plus justes,
Renversant sans respect les lois les plus augustes.
Ils égarent ton cœur. C'est contre eux aujourd'hui
Que ton juste courroux doit chercher un appui.
Reviens de ton erreur : vois ce peuple fidèle,
Brûlant pour toi d'amour, plein de crainte et de zèle ;
Vois-le fier, mais soumis, volage, mais constant,
Et vois dans ce transport l'écho du sentiment...
Va, ne crains pas l'effort d'un peuple magnanime.
C'est pour toi qu'il combat, c'est ton nom qui l'anime.
D'un despotisme affreux s'il rompt l'infâme loi,
C'est pour serrer les nœuds qui l'unissent à toi. »

La même sympathie, avec un peu de pitié au lieu de respect, va aux Invalides, défenseurs de la Bastille.

Bastille, M. Saint-Preux, dans son fauteuil à bras, assiste à la bataille. Des nouvelles lui sont successivement apportées par sa femme, ses filles, un vieux grenadier et ses deux fils victorieux. Des toasts joyeux et des hymnes patriotiques célèbrent la grande journée.

Ce ne sont pas des ennemis, ce sont des frères malheureux, trompés par leurs chefs, comme le roi par ses courtisans.

« Et vous, braves vieillards, nos anciens défenseurs,
Gardez-vous d'écouter des ordres destructeurs.
En pensant obéir à la main salutaire
Qui de vos faibles ans protégea la misère,
Vous servez les fureurs d'un ministre cruel.
Mais pour être séduit on n'est pas criminel.
Vous verrez que vos mains, fatalement trompées,
Du sang de vos amis allaient être trempées ;
Qu'un roi, dont l'univers proclame les bienfaits,
N'a pas dit aux sujets d'égorger les sujets,
N'a pas armé le fils contre son propre père,
Au frère n'a pas dit d'assassiner son frère ;
Qu'il est bon, qu'il est juste, et que, sans le trahir,
A des ordres surpris on peut désobéir (1). »

Aux Beaujolais les pièces politiques sont plus nombreuses encore et plus courues qu'aux Associés.

Il a bien changé, ce théâtre, depuis un an surtout qu'il a dû, chassé par la demoiselle Montansier (2),

(1) La prise de la Bastille était mise aussi en pantomime. Dans l'une d'elles, œuvre du citoyen Parein, cité plus haut, un charron apparaissait escaladant, avec l'aide d'un marinier, les baraques du pont de l'avancée. Il sautait dans l'intérieur, décrochait les chaînes du petit pont et brisait avec une hache les verrous du grand pont. Le peuple se précipitait, et les Invalides, après avoir mis leurs fusils en l'air, faisaient une décharge de mousqueterie. L'assaut était donné, la forteresse prise et pillée. On entraînait le gouverneur, on portait en triomphe un prisonnier complètement fou, et les morts ressuscitaient pour chanter la victoire du peuple.

(2) Le théâtre Montansier s'installe au Palais-Royal en 1789, mais sa grande vogue ne commence vraiment que sous le Directoire. Nous le retrouverons à cette époque.

quitter le Palais-Royal pour les boulevards. En ses premières années, vers 1785, il n'était qu'un spectacle de marionnettes, protégées par son Altesse, le jeune Comte de Beaujolais. Mais peu à peu, à l'exemple des autres troupes, *les petits comédiens* se sont animés et émancipés : aux bamboches ont succédé des enfants, qui mimaient sur la scène ce qu'on disait pour eux dans les coulisses. Bientôt, excités par les applaudissements d'un public que ce genre singulier amusa d'abord prodigieusement, les gamins se sont hasardés à parler : on ne faisait plus que chanter à leur place derrière la toile. On devine quel contraste bizarre devaient produire une belle basse-taille dans le chant et une petite voix aigre dans le dialogue. C'était inattendu, original, comique, et, à la longue, fort agaçant. Les enfants ne tardèrent donc pas à rejoindre les pantins, leurs prédécesseurs, et, à la veille de la Révolution, les Beaujolais étaient devenus un théâtre comme les autres.

On y chantait beaucoup. Il fallait bien utiliser ces voix mâles, qui semblaient naguère sortir de bouches enfantines ; et puis, on avait cette bonne fortune, que des compositeurs comme Paesiello, Anfossi, Philidor et Cambini, directeur de l'orchestre, travaillaient volontiers pour des chanteurs dont ils appréciaient les talents, et pour un public qui ne les applaudissait pas du bout des doigts. Aussi, les opéras joués aux Beaujolais, et les drames mêlés d'ariettes, comme la si bien accueillie *Prêtresse du soleil*, étaient-ils en général très suffisants, ni trop longs ni trop sérieux, toujours très variés ; et, en 1789, le même conseil

arrivait de partout au directeur : voilà le genre qui vous convient ; c'est la musique qui assure vos succès : donnez à Paris un Opéra populaire.

Mais M. de Lomel, comme Sallé, aimait la variété autant qu'il détestait les conseils,et il se croyait obligé d'imiter ses confrères. Il donnait donc des comédies, le plus souvent des reprises médiocres et trop peu grasses pour son public ordinaire. Le petit peuple de Ménilmontant pouvait-il s'intéresser beaucoup à la traduction d'une pièce de Shéridan, *les Deux Neveux*, à une comédie d'un sentimentalisme distingué, comme *Lucile et Dercourt*, à des tableaux décousus, comme *les Cousins rivaux*, et à *Griffonet*, satire littéraire des journalistes, que la Révolution voyait éclore, aussi nombreux que les mouches aux rayons du soleil ? Comme ils avaient, de plus, la double malechance d'être situés près de la rue Charlot, dans un quartier méprisé du beau monde et d'avoir d'un administrateur désordonné, dépensier et entêté, les Beaujolais ne prospéraient guère. Il leur arrivait même souvent de faire relâche forcé (1), quand la mode nouvelle des pièces patriotiques vint les rendre à la vie. La troupe protégée naguère par Monseigneur le Comte de Beaujolais fut une des premières à célébrer les conquêtes de la Révolution française.

Elle montra, comme celle de Sallé, beaucoup de modération d'abord, de bonne grâce et d'amabilité. Dans *la Fédération du Parnasse* et dans *le Retour*

(1) De là le mot que les malins répétaient volontiers : « Que donne-t-on ce soir aux Beaujolais » ? — « On donne relâche. »

du Champ de Mars, qui furent deux gros succès, et les meilleures pièces fédératives jouées en 1790, on n'entend qu'un appel à la concorde, à la fraternité, au respect du trône. Le buste de Louis XVI, porté en triomphe par des soldats, et couronné par Apollon, est placé par les Muses au temple de mémoire. On félicite le roi, mais sans flatterie et sans exagération, des sacrifices qu'il a consentis et de ceux qu'il fera encore ; ailleurs, on adresse un touchant appel aux Français émigrés.

« Tous ces Français que, loin de nous,
L'épouvante retient encore,
Ils n'ont pas vu d'un jour si doux
Briller la bienfaisante aurore.
Pareils à ceux que le ciel fit
Habitants d'un autre hémisphère,
Ils sont au milieu de la nuit,
Quand le plein midi nous éclaire (*bis*).

Mais surtout n'oublions jamais
Que chacun d'eux est notre frère.
La voix du sang, chez les Français,
Doit-elle un seul instant se taire?
Loin d'avoir un cruel plaisir
A les voir se troubler et craindre,
Pour parvenir à les guérir,
Il faut nous borner à les plaindre (1). »

Si ces couplets et les pièces qu'ils illustrent ne sont pas de bonnes œuvres, ce sont du moins de bonnes actions, et qui rapportent. A partir de 1790, la plus insignifiante actualité, une pantomime, une parade, un

(1) Ces couplets furent chantés par Mme Fusil à la fête donnée par Mirabeau aux fédérés Marseillais. *Souvenirs d'une actrice*, 1841.

défilé de citoyens et de soldats patriotes, un simple compliment de clôture attirent tout Paris aux boulevards. Mais comme ces productions éphémères sont le plus souvent dépourvues d'intérêt dramatique, elles n'excitent qu'une curiosité très vite satisfaite, et il faut sans cesse renouveler les affiches. Il y avait alors des théâtres, celui des Délassements-Comiques, par exemple, où le répertoire des pièces nouvelles était si chargé, que les almanachs renonçaient à les signaler. « Les auteurs y pullulent, gémissait-on ; les pièces s'y vendent à la douzaine ; et si nous faisons aux autres théâtres le reproche de manquer de nouveautés, nous ferons à celui-ci le reproche opposé. Quand les administrateurs d'un spectacle comprendront-ils qu'une pièce d'éclat vaut mieux, quand ils la payeraient cent louis, que trente bagatelles éphémères qu'ils ont payées douze francs chacune ? »

Oui, sans doute ; mais les pauvres Délassements-Comiques, récemment incendiés, naguère persécutés par la police qui les avait longtemps réduits aux pantomimes et à trois acteurs qu'un rideau de gaze devait séparer du public, aujourd'hui vexés de toutes les façons par la jalousie des confrères voisins, pouvaient-ils se payer des auteurs à cent louis (1) ? Et où

(1) Ils le pouvaient d'autant moins, qu'ils étaient très pauvrement installés. L'anecdote suivante le prouve. « Madame Deharme jouait, dans *Roméo et Juliette*, le rôle de Juliette. Elle était couchée sur son tombeau et faisait admirablement la morte. Par malheur, il pleuvait à torrents, et notre théâtre était mal couvert : la pluie filtrait à travers les ardoises. Une goutte d'eau vint tomber juste sur le nez de Juliette. Elle secoua la tête et fit une grimace.

trouver des pièces d'éclat ? Il leur arrivait alors de les remplacer par des séances de physique amusante, qu'une affiche de cette époque annonçait en ces termes : « Ce soir, à six heures et demie, M. Perrin, physicien célèbre, donnera une représentation de ses prestiges : 1° l'encrier uniquement et parfaitement isolé, qui fournit à volonté de l'encre rouge, bleue, verte, lilas, etc., etc. ; 2° le grand tour du citron ; 3° le grand tour de la colombe qui rapporte une bague mise dans un pistolet véritable, et tirée par une croisée ; 4° l'expérience de la montre pilée dans un mortier, et retrouvée aussi belle qu'auparavant, etc. »

Cette rare bonne fortune, des *pièces d'éclat*, introuvables aux Délassements-Comiques, un nouveau venu sur les boulevards allait la rencontrer. Celui-là, le Théâtre-Français Comique et Lyrique, ne s'était pas laissé intimider par les troupes maîtresses des Audinot et des Nicolet, ni davantage par l'Académie de musique. C'est même tout à côté de ce puissant rival, rue de Bondy, qu'il osait s'établir en 1790, après Pâques. Le voisinage de l'Opéra peut-être, peut-être

Deuxième goutte d'eau, deuxième grimace. Son mari, qui jouait Roméo, lui dit tout bas : « Ne remue donc pas. » Mais la goutte d'eau, qui tombait de très haut, lui donnait une chiquenaude assez forte. Elle avait les yeux en l'air et la voyait arriver. Elle détourna la tête et la reçut dans l'œil. Les spectateurs, qui d'abord n'avaient pas fait attention, levèrent les yeux au plafond, et, voyant arriver la goutte d'eau, s'en amusèrent beaucoup. L'un disait : « La voilà » ; l'autre : « Gare l'eau ! » Un malin se levant : « Mademoiselle Juliette, dit-il, voulez-vous que je vous prête mon parapluie ? » — La tragédie finit très gaiement. V. *Mémoires de Mlle Flore*, artiste des Variétés.

aussi le bon souvenir des anciennes Variétés, construites à l'origine sur le même emplacement, à coup sûr la commodité d'une salle, petite mais fort jolie, « une des plus jolies de France », d'une coupe élégante, d'une ornementation délicate, et très bien située dans un quartier mondain lui portèrent bonheur. Plusieurs pièces de circonstance, qui célébraient, selon l'usage désormais consacré, la fête de la Fédération, ou qui opposaient aux abbés à bénéfices, aux riches prélats égoïstes les curés de campagne, pères des orphelins, ou qui gourmandaient sans violence les hautains seigneurs durs au pauvre peuple (1), avaient assuré l'existence de ce théâtre, quand il devint un beau soir, et pour plus d'une année, le rendez-vous de tout Paris.

Il devait cette chance heureuse à un nouveau venu comme lui sur les boulevards, au Cousin Jacques, qui allait être pour les directeurs des spectacles populaires ce qu'était alors Joseph Chénier pour la Comédie-Française, un fournisseur très fécond, une véritable providence. Sous ce pseudonyme familier se cachait un ancien professeur de collège, Beffroy de Reigny, qui, encouragé à ses débuts par Voltaire lui-même, avait publié des poèmes extravagants, *Turlututu, Hurluberlu, les Petites-Maisons du Parnasse,* et fondé un recueil littéraire, *les Lunes,* sorte de Revue comique qu'il rédigeait tout seul, et premier échantillon de ces périodiques intimes dont *les Guêpes* restent le chef-

(1) V. *Le Souper du Champ-de-Mars ; l'Orphelin et le curé ; le Seigneur d'à présent,* etc., etc.

d'œuvre. Poète et musicien (1), ambitieux et pauvre, Cousin Jacques devait être attiré vers le théâtre, où l'on peut trouver en une soirée la fortune et la gloire. Il était donc allé frapper aux portes de la Comédie-Française; mais celle-ci avait fait la sourde oreille : elle ne voulait pas d'un auteur inconnu, et en voulut bien moins encore après que Cousin Jacques fut devenu l'auteur attitré des théâtres populaires. Et vers la fin de sa vie, la victime de plusieurs refus obstinés constatera ainsi, avec une amertume mélancolique, l'inutilité d'une dernière tentative :

« Je me suis armé de courage;
Car vous allez, suivant l'usage,
Employer dix ans à savoir
Si vous en ferez la lecture.
Pendant dix autres l'on assure
Qu'*au premier jour il faudra voir...*
Dix ans après, quelqu'un peut-être,
En me voyant se souviendra
(S'il peut alors me reconnaître)
De ma pièce, et puis se dira :
Il faut s'occuper de cela.
Dix ans encor, plus de délais :
Vous y songerez, ou jamais.
Autre siècle, autre caractère;
Les goûts changent avec le temps.
Mais priez bien vos descendants
D'avertir alors le parterre
Que depuis trente ou quarante ans
L'auteur est mort sexagénaire. »

(1) Il fut très apprécié par Grétry, Méhul, Boïeldieu, Cherubini, qui s'accordaient à trouver dans son recueil de *Soirées chantantes*, publié en 1805, un vif sentiment de la mélodie.

Les Italiens s'étaient montrés plus accueillants, et n'avaient pas eu à s'en repentir. *Les Ailes de l'Amour*, aimable petit opéra égayé d'airs charmants composés par l'auteur, avaient obtenu un tel succès que Cousin Jacques faisait bientôt partie de la maison. Pendant plusieurs années, jusqu'en 1790, ses moindres œuvres étaient acceptées et applaudies d'avance. Cet auxiliaire précieux savait si bien tirer parti des circonstances! Surtout, il ouvrait et fermait les saisons dramatiques avec des à-propos si ingénieux!

C'est alors que la Révolution vint lui permettre de manifester ce talent sous une forme nouvelle. Après la prise de la Bastille et la fête de la Fédération, il y avait mieux à offrir au public que *la Couronne de fleurs*, *la Fin du bail*, le *Sans adieux* (1), et autres compliments commémoratifs du même genre. « Pourquoi, se dit alors le Cousin Jacques (et la même idée venait en même temps à Collot-d'Herbois) (2), les théâtres ne profiteraient-ils pas de l'enthousiasme généreux qui a précipité au Champ-de-Mars toute la France fédérée (3)?

(1) Divertissements donnés pour la clôture ou l'ouverture des Italiens en 1787, 1788, et mars 1789.

(2) *La Famille patriote, ou la Fédération*, pièce nationale en deux actes et en prose, suivie d'un divertissement, représentée sur le théâtre de Monsieur le 17 juillet 1790.

(3) Ils le pouvaient bien, car les artistes des théâtres populaires avaient pris une part active aux travaux du Champ-de-Mars pour la fête qu'on préparait. « Chaque acteur choisissait une actrice à laquelle il offrait une bêche légère, ornée de rubans et de bouquets, et, la musique en tête, on partait joyeusement. Tout devient plaisir et mode à Paris. On inventa même un costume qui pût résister à la poussière ; car les premiers jours les robes blanches

Si vite que nous soyons forcés de les bâcler, et si faibles qu'ils soient, des à-propos glorifiant la fête inoubliable ne peuvent qu'être frénétiquement applaudis. Une belle mise en scène, des tableaux et des décorations comme les théâtres des boulevards en prodiguent depuis longtemps, un défilé de citoyens mêlés, confondus, enivrés par une commune allégresse, des farandoles chantantes, un grand déploiement de bannières, le couronnement du buste de Louis XVI, des couplets patriotiques, il n'en faut pas davantage à l'heure qu'il est pour assurer un succès populaire. » Et Cousin Jacques avait raison. *La Fédération du Parnasse* et *le Retour du Champ-de-Mars,* qui sont de lui, d'autres revues analogues, jouées un peu partout, furent acclamées des Parisiens, dont la foule venait le soir revivre pendant quelques heures la grande journée, pacifique et fraternelle.

Avec de la gloire (1) et beaucoup d'écus, dont

n'étaient plus reconnaissables le soir. Une blouse de mousseline grise les remplaça. De petits brodequins et des bas de soie de même couleur, une petite écharpe tricolore et un grand chapeau de paille, tel était le costume des artistes ». *Souvenirs d'une actrice,* par Louise Fusil.

(1) Elle ne devait pas durer, mais elle fut très grande. « Cousin Jacques, dit Monselet, eut toutes les satisfactions d'amour-propre que l'on peut désirer : longtemps on fit des bonnets et des poufs aux *ailes de l'Amour* ; un faïencier s'enrichit en vendant des gobelets *au cousin Jacques,* en cristal, très joliment sculptés, ornés d'un croissant avec des étoiles parsemées alentour. Son buste, haut de dix huit pouces, se voit à la bibliothèque de Laon. De son vivant, il l'expédiait lui-même à quiconque lui en faisait la demande. Prix : douze livres, tout emballé. Ainsi comprenait-il la gloire. » *Les Oubliés et les dédaignés.*

Jean Bête, chez Nicolet, et *les Folies dansantes*, aux Délassements-Comiques, firent hausser la pile, ces triomphes éphémères apportaient au Cousin Jacques un précieux encouragement. Ce qui avait si bien réussi sous la forme de parades et de divertissements, on pouvait maintenant le tenter dans une comédie véritable. L'heure semblait propice pour exposer sur la scène les conséquences espérées des événements qu'on venait d'y représenter, pour donner la vie aux idées nouvelles, nées sur la place de la Bastille et sur le Champ-de-Mars, et pour personnifier en quelque sorte les doléances, les vœux, les revendications populaires. La Comédie-Française s'y était bien déjà risquée avec *Épiménide* ; mais sur les boulevards il fallait une pièce moins sévère, moins terne et moins froide ; le public et la tradition exigeaient une comédie à spectacle, avec des tableaux ingénieux, des scènes amusantes, des chants et de la musique, beaucoup d'action, d'entrain, de gaieté, et même un peu de folie. Cousin Jacques se souvint alors des vieilles lunes où il avait vécu ses premières années d'écrivain, et c'est dans la lune qu'il alla chercher une idée. Il en revenait bientôt en compagnie de Nicodème.

Joué par le Théâtre-Français Comique et Lyrique, en novembre 1790, *Nicodème dans la lune ou la Révolution pacifique* tenait encore l'affiche à la fin de septembre de l'année suivante. Cent cinquante-six représentations consécutives n'en épuisèrent pas le succès, annoncé d'avance, constaté, célébré et entretenu par tous les journaux patriotiques et tous les almanachs de cette

époque. « Rien de plus original que cet ouvrage, fruit d'une imagination vive et brillante, où le sentiment et la gaieté se font mutuellement ressortir avec beaucoup de suite et d'ensemble. Chaque scène est un tableau ; tous les couplets sont faits de main de maître, et la plupart des situations y sont aussi nouvelles que le sujet. C'est un mouvement perpétuel, depuis la première scène jusqu'à la dernière, et, pendant les trois actes, la politique, la morale et l'humanité sont en action. En un mot, cette pièce, qu'il a plu à l'auteur d'appeler *folie*, est faite pour attirer les sages (1). »

Elle attira tout Paris. C'est qu'aussi le cousin lunatique était un homme au flair subtil, dont le nez avait vite fait de trouver le bon vent. Il connaissait à merveille ce qui depuis longtemps plaisait au public un peu routinier des boulevards, et ce que ce même public attendait aujourd'hui de neuf ; et il avait très adroitement combiné les éléments ordinaires des anciennes farces foraines et les éléments nouveaux réclamés par un nouvel ordre d'idées. On aimait les beaux décors, les grandes mises en scène qui éblouissent les yeux et ravissent l'imagination : Cousin Jacques conduisait les Parisiens dans la lune et déployait devant eux un paysage très compliqué. Des coteaux chargés de ceps montent vers le fond du théâtre où, tout en haut, à la porte d'une cabane, un ermite suit avec une longue lunette un objet bizarre qui se balance dans les airs. Cependant,

(1) *Almanach de tous les spectacles.*

courbés sur les sillons, des paysans chétifs, las et tristes, travaillent. Au premier plan un petit bois : perché sur un arbre qu'il élague, un jeune garçon chante ou cause avec deux vieilles femmes qui filent et tricotent. — Non moins pittoresques, les décors des deux autres actes : d'abord, la très dorée salle d'audience du palais impérial, ensuite les jardins ornés de statues superbes.

Ce qu'il fallait encore à ce grand enfant qu'est le peuple de Paris, c'étaient des histoires bien amusantes, une intrigue facile à suivre et vite débrouillée, des incidents multiples pour soutenir la curiosité, un bruyant remue-ménage scénique. Or, elle était très plaisante, l'histoire du jeune Nicodème, ci-devant domestique d'un vieux savant qui découvrait tout plein de belles choses, mais qui a eu peur de la Révolution. Comme les plus petites escarmouches troublent l'âme des inventeurs, gens pacifiques, celui-là est monté en ballon ; mais pendant qu'il dormait, il a glissé dans la ruelle, c'est-à-dire dans le vide, et son compagnon Nicodème arrive seul dans la lune

Sur son petit vaisseau
D'un genre tout-à-fait nouveau.

Nécessairement, l'aérien voyageur devait avoir des aventures ; et ses intrigues avec les favorites de l'empereur ne manquent pas d'un certain piquant. Mais comme il n'a pas fait un si long chemin pour courir après les femmes, ces courts épisodes, destinés à reposer l'attention, n'empêchaient pas les spectateurs

de comprendre et d'applaudir le véritable sujet de la pièce. Et voici qu'apparaissent, le tribut une fois payé à la tradition et au rire, les éléments nouveaux ajoutés aux farces classiques, et produits par la Révolution.

Tout va bien mal dans la lune en l'an de grâce 1790. Durs sont les temps; et les pauvres paysans, maltraités par leur seigneur, « un homme ben riche qu'a des chevals, des carrosses, des chiens, des valets, que ça fait trembler », pâtissent terriblement, mais non plus en silence et sans protester :

« Gnia pas moyen qu'ça dure
Encor pendant longtemps.
Aussi non, j'vous assure,
Niaura queuq'z accidents.
On n'se plaint pas d'abord ;
Mais quand ça d'vient trop fort,
Par ma foi, chacun s'lasse,
Et l'peuple n'fait plus d'grâce ;
Et j'crains ben qu'tout ça n'fasse
Des malheurs dans l'pays.
Oh ! oui,
Tout ça va d'mal en pis. »

Un homme bien étonné de retrouver dans la lune les misères qu'il a laissées en France, c'est Nicodème. Il n'en revient pas. « Voilà ce ballon qui est parti à cause que la Révolution lui a fait peur, et justement voilà que la Révolution commence par ici. Ce remue-ménage des empires, ça vous gagne tous les empires de l'univers en moins de rien. C'est une rage. Il faut qu'il y ait quelque chose dans l'air qui communique ça. C'est le vent qui est à la Révolution. »

Eh bien, ce qu'il n'a pu faire en France par la faute de son vieux poltron de savant, Nicodème le tentera dans la lune, avec l'aide d'un brave curé, un peu sermonneur, mais si paternel, si miséricordieux et si aimé des paysans! L'empereur, à qui on laisse ignorer le sort de ses peuples, parce qu'on sait combien son cœur sensible en serait ulcéré, ce prince si bon, qu'on entoure, qu'on garde, de peur que les plaintes de ses sujets ne montent jusqu'à lui, il le verra, lui parlera haut et ferme, devant prélats, ministres et courtisans; et il lui révélera l'égoïsme de ces grands qui se croient supérieurs aux autres parce qu'ils sont riches et portent de beaux habits.

« Oui, l'usage était aussi, dans mon pays, de se mettre à genoux devant les habits ; mais depuis que le peuple a voulu faire usage du sens commun que le bon Dieu lui a donné comme à vous autres, il ne se met à genoux que devant son Créateur, et il n'estime les gens qu'autant qu'ils sont dans leur état. Par exemple, moi qui ne suis qu'un pauvre campagnard, eh bien, je ne me fais pas valoir plus que je ne suis. Je travaille, parce qu'on n'est pas venu au monde pour ne rien faire ; et si le bon Dieu m'avait fait pour être ministre ou archevêque, je regarderais cela comme une charge de plus. Je porterais l'habit d'ordonnance, et je ne m'amuserais pas à courir les lièvres et à quêter à la cour pour n'avoir rien fait. On n'a jamais de temps de reste quand on veut faire son devoir.

LE MINISTRE.

Il n'y a pas moyen de lui faire entendre raison. Cet homme vient du pays des ours.

NICODÈME.

Ah ! ces ours sont quelquefois des lions, quand il s'agit du salut de la patrie. Ah ben ! ah, ah !

LE PRÉLAT (*ricanant*).

Il ne pardonne rien à la pauvre humanité.

NICODÈME.

Je lui pardonne tout, excepté la dureté pour les pauvres. »

Et tandis qu'il parle, parle, et raconte comme quoi les Français ont déniché l'esclavage de leur pays et ont réuni une belle assemblée de gens capables, pour faire des lois ; comme quoi leur roi s'y est prêté de bonne grâce et a reconnu qu'on n'est jamais plus heureux sur le trône que quand on est entouré de gens vrais et qui vous aiment sincèrement, l'empereur ouvre de grands yeux et de larges oreilles, s'émeut et s'attendrit. Aucun soupçon ne l'effleure; pas un instant il ne pense qu'un orateur si échauffé pourrait peut-être exagérer ou mentir. Il demande bien comment une si belle révolution a pu se faire sans coup férir; mais son étonnement tombe devant ces déclarations effrontées :

« Oui, Messieurs, tout l'monde en France
A tout d'suite été d'accord ;
Clergé, noblesse et finance
Ont cédé leurs droits... d'abord.
Tout chacun, sans répugnance,
D'y r'noncer a pris grand soin.
(*A part*) A beau mentir qui vient d'loin.

Tout le monde a pensé d'même ;
Gnia pas eu deux sentiments.
On n'a rien songé d'extrême :
Ni disput', ni différends.
C'est tout simple ; quand on s'aime,
D'disputer gnia pas besoin.
(*A part*) A beau mentir qui vient d'loin. »

Ministres, prélats et courtisans sont eux-mêmes ébranlés, touchés et convertis. « Je vous dis, moi, que tous ces grands-là ne sont pas si diables qu'ils sont noirs. Et puis, noir ou blanc, tout cela finira par être d'accord. Allons, Monsieur l'archevêque de la lune, faites comme les autres ; imitez ce brave empereur. Le bon Dieu, dont vous êtes le ministre, n'aime pas qu'on ait de la rancune »... Et la révolution s'accomplit, pacifique, sans secousse, sans escarmouche ni sang répandu. Aussi, comme il est fier, le bon Nicodème, « le pauvre paysan de la terre », d'avoir pu, avec son gros bon sens, réussir une chose pareille ! « Ça lui fait bien de l'honneur, da, et c'est un fier coup. »

Si la révolution de la lune fait honneur à Nicodème, *Nicodème* fait honneur au Cousin Jacques et à l'heureux théâtre qui, « placé désormais au niveau des premiers de Paris (1) », aura soin, en mettant à son

(1) *Almanach des Spectacles.* — Des mérites analogues distinguent *le Club des bonnes gens*, du même auteur, joué la même année, au Théâtre Feydeau. Ces deux gros succès ne se reproduiront plus. Le temps est proche où le Cousin Jacques, trop modéré, n'excitera plus que la haine des démagogues : *les Deux Nicodèmes* ne pourront aller au delà de la septième représentation En 1796, *la Petite Nanette* retrouvera bien un instant l'aimable public de 1790 ; mais ce sera le dernier adieu d'un brave homme, résigné d'avance à l'oubli.

répertoire *les Trois Voyageurs* et *Arlequin cherchant un logement,* du même auteur, de s'assurer une précieuse collaboration. Assurément *Nicodème dans la lune* n'est pas un chef-d'œuvre, mais c'est une bonne œuvre, gaie, amusante et saine, une joyeuse fanfare à la gloire de la jeune liberté et de la vieille royauté réconciliées, à la gloire aussi de la justice et de la pitié, de la tolérance, de l'égalité, de la fraternité. Et le long succès de cette pièce, les applaudissements qui l'ont suivie pendant toute une année font, à leur tour, honneur aux Parisiens.

A la fin de 1790, le roi de France et la comédie des boulevards vivent encore, c'est le cas de le dire, dans une lune de miel.

CHAPITRE III.

LES THÉATRES DES BOULEVARDS ET LA COMÉDIE-FRANÇAISE.

(1789-1791)

Plaintes et doléances de la Comédie-Française. — Les Variétés et les Associés. — L'affaire Mareux. — Le Théâtre de Monsieur. — Protestations des acteurs du boulevard et des auteurs dramatiques. — Le rapport de Chapelier à l'Assemblée nationale. — La liberté des spectacles.

En ce temps-là, pendant les deux premières années de la Révolution, les théâtres des boulevards n'étaient pas encore nombreux comme ils le seront tout à l'heure quand l'indépendance des spectacles aura été officiellement proclamée ; mais ils sont très vivants et très courus. C'est qu'ils rendent aux Parisiens les divertissements regrettés des foires anciennes, animent et enrichissent les quartiers populaires, et glorifient les conquêtes de la liberté. Il n'en fallait pas davantage pour assurer leur succès. Mais ce succès allait nécessairement réveiller de vieilles haines mal endormies. Ce n'est pas seulement sur leurs théâtres que directeurs, acteurs et auteurs rivalisent d'activité ; il ont aussi à défendre leur existence une fois de plus.

menacée, et à recommencer la guerre contre leur traditionnelle ennemie, la Comédie-Française.

Une trêve de plusieurs années, la faveur énergiquement manifestée du public, et la bienveillante indifférence du gouvernement semblaient avoir promis un désarmement général et une paix définitive. Belles illusions, vite évanouies! Dès les premiers mois de 1789, les Grands Comédiens rouvraient les hostilités. Si les théâtres des boulevards voulaient, comme le reste de la France, conquérir la liberté, obtenir la déclaration des droits du comédien et l'abolition du moins légitime de tous les monopoles, ils devaient lutter encore et triompher une dernière fois. Eux aussi, ils avaient à démolir une Bastille, très décidée à ne pas capituler.

On conçoit qu'à cette époque la séculaire rancune des privilégiés ait été exaspérée : jamais les théâtres des anciennes foires n'avaient paru plus florissants, ni la Comédie-Française dans une situation plus critique. La banqueroute était à ses portes ; et, dans un *Cahier de doléances* rédigées à la suite d'un comité tumultueux et portées au roi à Versailles, elle confessait elle-même sa misère et ses craintes. « Malgré les grandes leçons de patriotisme et de vertu qu'ils prodiguent, gémissait-elle, nos chefs-d'œuvre dégoûtent : on ne vient plus chez nous ; et si ce mépris continue, nous ne pourrons bientôt plus jouer que le dimanche. » — « O Molière, divin Molière, s'il est vrai que les plaisirs et le repos des Champs-Elysées puissent être troublés, combien tu dois souffrir, et comme acteur et



comme auteur, en voyant s'écrouler le superbe édifice élevé par toi pour la gloire des génies créateurs et des comédiens dignes de sentir, dignes de rendre la sublimité de tant de chefs-d'œuvre (1) ! »

Avec humilité, les plus sincères parmi les Comédiens Français se reconnaissaient en partie responsables de cette décadence. — « Pourquoi, disait Mlle Raucourt, présentons-nous toutes les saisons un ou deux débutants, élèves de l'école de déclamation ? Le public n'est pas fait pour entendre répéter des leçons, mais pour voir jouer des talents consommés. En vérité, depuis quelques années notre théâtre est tombé en enfance. Que l'école de déclamation subsiste, il le faut bien pour Messieurs les professeurs, puisqu'ils y trouvent la facilité de changer de maîtresses tous les jours, et qu'ils touchent de bons appointements ; mais qu'ils envoient en province leurs élèves bégayants. » — « Nous coûtons trop cher, observait de son côté Mlle Bellecour. Il n'y a plus que les étrangers et les filles qui puissent venir aux Français. Les bons bourgeois de la rue Saint-Denis, que Corneille aimait tant à avoir pour juges, dépensent avec leur femme et un ou deux enfants près d'un louis pour nous entendre. Quarante-huit sols une place de parterre, n'est-ce pas excessif pour les modestes rentiers, les étudiants, les gens du Palais, les artistes, les artisans et les hommes de lettres ? Il faut ramener toutes ces classes-là en baissant le prix des places. » — « Nous ferions bien

(1) *Plaintes et doléances de Messieurs les Comédiens Français* (1789). — Cf. Cailhava, *Causes de la décadence du théâtre.*

aussi, répliquait Mlle Devienne, appuyée par Fleury, de ramener les auteurs, vraiment trop maltraités, découragés et dégoûtés. Nous leur faisons faire antichambre ; nous leur parlons d'un air de protection, nous multiplions les formes pour la lecture et l'admission des pièces. Il n'est pas d'épreuve que nous n'inventions pour humilier ceux sans lesquels nous ne serions rien. Aussi qu'arrive-t-il ? Un jeune homme préfère souvent travailler pour les petits spectacles, où il touche de l'argent promptement et sans peine, et cette indigne concurrence nous a peut-être enlevé vingt bons auteurs dramatiques. Il faut non seulement leur faciliter l'arrivée aux répétitions, mais encore leur donner d'avance une somme proportionnée au mérite de leurs pièces. Si nous sommes d'aussi bons juges que nous prétendons l'être, nous ne serons pas souvent dupes de nos avances. Convoquons donc les auteurs qui nous sont demeurés fidèles, et que six d'entre eux soient choisis pour, avec six comédiens, dresser un règlement qui répare les brigandages dont ils ont été victimes jusqu'à présent (1). »

Ces aveux honoraient les Comédiens, surtout les Comédiennes, qui en avaient pris l'initiative (2) ; mais

(1) « Pour l'intérêt des plaisirs du public et de l'art dramatique il faut anéantir ce burlesque privilège qui soumet tous les auteurs, tous les acteurs et tous les amateurs à l'intérêt particulier et minutieux de vingt-trois comédiens, arbitres, si on veut les en croire, du talent et du génie. » *Mémoires pour servir à l'histoire de l'année 1789*, par une société de gens de lettres.

(2) C'est peut-être par malicieux esprit de vengeance qu'elles s'étaient ainsi chargées de mettre à vif les plaies de la Comédie.

ils n'étaient pas tout à fait dépouillés d'artifice. Si ces messieurs et ces dames du Théâtre-Français voulaient bien confesser certaines fautes et certains abus trop manifestes, publiquement signalés et réprouvés, c'est qu'ils tenaient en réserve un argument assez fort, croyaient-ils, pour expliquer à lui seul leur triste état, excuser leurs torts, assurer leur justification et satisfaire d'anciennes rancunes.

Dans les doléances soumises au roi, et dans la pétition adressée bientôt après à la Commune de Paris, de vive voix dans le comité, par écrit dans les brochures et les gazettes, ils jetaient et faisaient par leurs amis jeter l'anathème sur les spectacles des boulevards. C'est là qu'il fallait aller chercher les vrais coupables auteurs de la ruine prochaine. Autrefois, la Comédie-Française jouissait seule du privilège de jouer les pièces dialoguées. Aujourd'hui, les Variétés, les Beaujolais, Audinot, Nicolet, les Associés, les Délassements-Comiques, le Théâtre-Montansier, les Ombres Chinoises

Leurs camarades du sexe fort n'avaient-ils pas essayé, au début de cette mémorable séance, de les exclure de la délibération ; et l'un d'eux, Dugazon, n'avait-il pas proposé de remercier sans pension les actrices non mariées qui deviendraient enceintes, et de forcer les maris à répudier leurs femmes adultères ? Motion barbare et périlleuse, à laquelle Mme Vestris avait répondu « qu'il ne fallait s'occuper que de l'intérêt général, que les arts n'aimant p int la gêne et les menaces, c'était à une sorte de liberté plus étendue que celle dont jouissaient les femmes en France qu'on était redevable des grands talents qui avaient paru sur le théâtre ; qu'une femme, occupée sans cesse à veiller sur son cœur et ses sens, à en réprimer tous les mouvements, éteindrait en elle ce feu sacré qui produit l'abandon et le délire des passions, et sans lequel il est impossible de produire de grands effets au théâtre ».

s'avisent de donner des comédies, à la honte des mœurs, outragées presque à chaque parole qui se prononce sur leurs tréteaux. Ils ont jusqu'à présent respecté la tragédie, mais qui sait jusqu'où ira l'impudence de ces gens-là ? On n'aurait point en vue la régénération du théâtre français, on n'aurait que le bien public pour objet, qu'il faudrait anéantir à jamais ces écoles impudiques, où les mœurs sont ridiculisées, où les expressions les plus licencieuses sont aussi les plus applaudies. On se demande comment de pareils établissements ont pu être autorisés, à moins que le gouvernement ne les ait ainsi multipliés pour étourdir le peuple sur le sentiment de ses maux et le distraire de l'exercice imprescriptible de ses droits. Que sont en effet les pièces foraines, sinon un amas indigeste et monstrueux de facéties grossières, d'obscénités scandaleuses, de quolibets impurs, d'allusions ordurières, où souvent l'équivoque de la lettre est expliquée par l'impudence du geste ; sinon des cadres imparfaits où les règles de l'art et les principes de la langue sont totalement inconnus ? Au milieu de cette détestable orgie, le nom de la vertu retentit quelquefois, mais il en est la caricature. Si le petit peuple de Paris est insolent, fainéant et corrompu, c'est que, attiré par la modicité du prix, il vient puiser aux trop nombreux théâtres forains l'esprit de dissipation, le dégoût du travail, les raffinements de la corruption. Les hommages qu'il reçoit des histrions, l'empire qu'il exerce sur eux lui montent la tête. Le valet ose s'asseoir à côté de son maître, secoue ses scrupules, applaudit les laquais

indociles et voleurs, s'habitue à l'insubordination. La nation française n'a-t-elle pas à rougir, si les étrangers, qui nous respectent encore comme leurs maîtres dans l'art dramatique, voient les chefs-d'œuvre de Corneille et de Molière désertés pour ces honteuses exhibitions (1) ?

Tout le long du XVIII[e] siècle, des plaintes et des récriminations analogues s'étaient terminées par ce refrain, toujours le même : il faut maintenir les privilèges et supprimer les spectacles forains. En 1789, on se montrait moins exigeant. A l'unanimité, les Comédiens Français réclamaient bien encore la fermeture des Variétés et des Associés, mais ils consentaient à laisser vivre les Beaujolais, l'Ambigu et les Grands Danseurs du roi, à la condition que les premiers se borneraient aux pièces chantées, Audinot à la pantomime, et Nicolet aux tours de force. De plus, pour bien imposer aux yeux la suprématie du Théâtre-Français, ils demandaient, par vingt-quatre voix contre trois, qu'une très apparente ligne de démarcation fût tracée sur les affiches entre les grands spectacles et les autres. Les directeurs des Variétés n'avaient-ils pas l'impudence d'inscrire leurs annonces au-dessus de la ligne, immédiatement après celle des privilégiés ? En attendant leur suppression nécessaire, ils seraient invités à reprendre leur rang, unis et confondus avec les histrions des boulevards.

(1) *Influence de la Révolution sur le théâtre français.* Pétition à ce sujet, adressée à la Commune de Paris (1790). — *Plaintes et doléances des Comédiens Français* : discours de l'acteur Dunant.

Ce qui méritait aux Variétés l'honneur d'être distinguées par l'animosité des Grands Comédiens, c'étaient leurs progrès rapides et constants depuis que Gaillard et Dorfeuille, adjudicataires du théâtre d'Audinot, s'étaient établis au Palais-Royal (1). Des directeurs éclairés, actifs, connaisseurs en talents et capables de les récompenser, des pièces bien choisies et très variées, des affiches sans cesse renouvelées, d'excellents acteurs, comme Monvel, Fusil, Saint-Clair, Beaulieu, inimitable dans les rôles de niais, des auteurs toujours accueillis avec courtoisie, lus et jugés non par les comédiens, mais par un comité d'écrivains, joués sans longue attente et généreusement payés, l'achèvement prochain d'une salle construite par l'architecte Louis, et qui devait être, après le Théâtre de Bordeaux, la plus grande et la plus somptueuse du royaume..., tous ces avantages ne risquaient-ils pas de faire des Variétés non seulement un second, mais le premier Théâtre-Français (2)? « J'ai ouï dire à Dorfeuille, racontait Dunant à ses camarades, qu'il voulait que les Variétés, lorsqu'elles seraient établies dans la nouvelle salle du Palais-Royal, culbutassent avant trois ans la Comédie-Française. » En fallait-il davantage pour attirer sur ces ambitieux la colère d'ennemis si insolemment provoqués ?

(1) Voir *les Théâtres de la Foire*, par Maurice Albert, ch. XI, p. 298 et suiv.

(2) « Le Théâtre des Variétés mérite la pomme sur tous les autres. Aucun ne s'est plus empressé d'enrichir son répertoire en peu de temps et de donner au public des preuves de zèle et d'assiduité ». *Almanach général de tous les spectacles de Paris et des provinces.*

La seconde victime réclamée par les doléances devait être le théâtre du sieur Sallé. Tant qu'ils s'étaient vus obligés d'inscrire Polichinelle et les marionnettes en tête de leurs programmes, — ce qui contrastait ridiculement avec les pièces données ensuite, — les Associés n'avaient pas paru de bien redoutables rivaux. On pouvait mépriser ces joueurs de pantins, avec leurs places à deux sols, leur aboyeur qui fatiguait les passants du haut de son estrade, et leurs affiches manuscrites, ignobles, presque indéchiffrables, et pareilles à des enseignes à bière. Mais les temps étaient bien changés ; en 1789, ce théâtre, où se pressait la meilleure société, devenait un des plus élégants de Paris. Le public, qui dédaignait les chefs-d'œuvre classiques quand on les donnait à la Comédie-Française, venait applaudir ces mêmes chefs-d'œuvre sur les boulevards. Car les Associés, — l'audace n'était-elle pas extrême ? — se permettaient de puiser dans tous les répertoires, et de jouer, en les dénaturant ou parodiant à peine, souvent même avec un simple changement de titre, des pièces comme *Zaïre*, devenue *le Grand Turc mis à mort*, ou le *Père de famille*, qui s'appelait alors les *Embarras du ménage*. Il était urgent de réprimer ces libertés envahissantes. Si les Variétés aspiraient à devenir le second Théâtre-Français, les Associés l'étaient en réalité (1). Leur suppression s'imposait donc aussi.

(1) « Le Théâtre des Associés, ayant expulsé les comédiens de bois, se trouve en quelque sorte le second Théâtre-Français exis-

Cet envahissement de son répertoire paraissait aux Grands Comédiens d'autant plus condamnable et dangereux, qu'à cette époque même ils poursuivaient un long procès contre des particuliers coupables d'un pillage analogue. Si cet abus, qui tendait évidemment à se répandre, n'était pas réprimé, Corneille et Racine travestis allaient devenir des Tabarins, et les œuvres privilégiées ne tarderaient plus à traîner partout, comme des marchandises de bazars. Tel était, aux yeux des descendants de Molière, le crime des citoyens Mareux. En 1785, ces marchands miroitiers, fanatiques de spectacles, avaient conçu le projet d'ouvrir au faubourg Saint-Antoine un petit théâtre de société. Comme ils s'obligeaient à ne jouer que le dimanche, avec et pour des amis, honnêtes négociants eux aussi, ils avaient sans peine obtenu l'autorisation; et, le 14 janvier 1786, ils donnaient *Bewerley*, suivi de *la Partie de chasse du roi Henri IV*. Succès oblige et enhardit. On joua bientôt le jeudi, puis trois et quatre fois par semaine ; on admit le public, qui dut payer sa place ; et, pour seconder des acteurs inexpérimentés, on recruta des élèves de l'école de déclamation, entre autres Mlle Contat, la cadette, et Talma. C'est alors que la Comédie-Française ouvrit les yeux, s'émut et protesta. Comment supporter que

tant à Paris. Lui seul eut la jouissance anticipée de ce que les décrets ont accordé depuis aux autres théâtres : il jouait des pièces de tous les repertoires. » *Almanach des spectacles.* Il perdra donc au nouvel ordre de choses, puisqu'il ne pourra plus, après le décret rendu par l'Assemblée nationale, jouer sans autorisation les pièces des auteurs vivants.

de simples citoyens, au mépris d'un privilège séculaire, osent donner des pièces qui sont sa propriété, qu'elle a achetées et qui ne peuvent être représentées que par elle? A la suite d'une enquête partialement conduite par un commis de la police, ami des Mareux, cette protestation fut rejetée, et les entrepreneurs, de plus en plus entreprenants, se proposèrent et proposèrent de créer une école publique de déclamation. Ils poussaient même la naïveté, ou l'insolence, jusqu'à offrir aux acteurs des Français et des Italiens d'en être les professeurs. L'ambition était excessive, et le théâtre fut fermé. Un changement de ministres amena une nouvelle demande, à laquelle répondirent de nouvelles protestations. En 1789, à l'heure critique des *Doléances*, le procès durait encore. Mais il touchait à sa fin, et c'est pourquoi le cahier ne parle pas des Mareux. Trois jours avant la prise de la Bastille, le 11 juillet 1789, un arrêt du Parlement déboutait de leurs prétentions les sociétaires du faubourg Saint-Antoine et les condamnait aux dépens. C'était pour la Comédie-Française un triomphe... provisoire.

On ne parle pas davantage, mais pour d'autres raisons, du Théâtre de Monsieur. Il ne figure ni parmi les troupes qu'on voulait abolir, ni parmi celles qu'on prétendait ramener à d'inoffensives exhibitions. Ouvert le 26 janvier 1789, au château des Tuileries, ce spectacle avait conquis très vite un rang très distingué. « Aucun autre dans Paris, disait un contemporain, ne pourra bientôt se flatter de l'égaler. » Il réunissait quatre genres, l'opéra-comique, qu'on y

jouait dans la plus grande perfection, l'opéra français, qui s'y améliorait de jour en jour, la comédie française « qu'on y soignait plus qu'aux Français eux-mêmes », et le vaudeville, à caractères, saisi d'une manière inconnue jusqu'alors ; le dialogue, en vers ou en prose, contrastait heureusement avec des airs qui faisaient épigramme, et dont la plupart étaient nouveaux et entremêlés de petits morceaux d'ensemble, aussi courts que légers. Ce dernier genre, abandonné par les bons théâtres qui auraient pu en tirer le meilleur parti, revivait au Théâtre de Monsieur, et il y était bien accueilli ; car il reposait l'esprit après une grande pièce, amusait et faisait rire. On trouvait donc à ce spectacle tous les genres réunis et bien traités. Choix des acteurs, choix des pièces, impartialité sévère et scrupuleuse dans l'examen des uns et des autres, procédés honnêtes avec les auteurs, fidélité à remplir les engagements, récompenses proportionnées aux talents, fonds suffisants pour soutenir l'entreprise : c'était plus qu'il n'en fallait pour dépasser le but proposé. Aussi, tout annonçait-il des succès rapides et bien mérités (1).

Pourquoi donc la Comédie-Française ne semblait-elle pas s'alarmer de cette puissance rivale ? En réalité, elle était très émue et très exaspérée (2) ; mais

(1) Voir *l'Almanach de tous les spectacles*. Année 1791.

(2) Une satire du temps lui faisait dire : « Il nous importe surtout que ces bouffons, nouvellement établis aux Tuileries, reçoivent l'ordre de fermer les portes de leur ennuyeux théâtre. Leurs jeux,

elle savait bien que des doléances à ce sujet, présentées au printemps de 1789, seraient trop tardives et resteraient sans effet (1). Le nouveau théâtre, bien vivant et très prospère, n'était-il pas protégé par Monsieur, qui, voulant jouir des mêmes droits que le frère de Louis XIV, avait réclamé une troupe de comédiens portant son nom, et ayant dans la hiérarchie dramatique le rang et les avantages des théâtres royaux ? N'était-il pas établi aux Tuileries mêmes, avec la jouissance de la salle assurée pour trente années par un arrêt du Conseil et un bon illimité du roi (2) ? Il n'y avait donc plus rien à tenter, et c'est sans doute parce qu'ils se sentaient impuissants contre ces jeunes privilégiés, que les Comédiens Français, par vengeance, se montraient dans leurs plaintes si féroces contre leurs traditionnels ennemis de la foire et des boulevards.

trop longtemps tolérés, porteraient aux nôtres à la longue le coup le plus funeste, à cause d'une concurrence que le public, toujours avide de nouveautés, prendrait soin d'entretenir, et des comparaisons affligeantes pour les théâtres royaux. » *Cahier des doléances, remontrances et instructions de tous les ordres des théâtres royaux de Paris.*

(1) Elle les avait fait entendre l'année précédente. « Après bien des retards et bien des discussions, le Théâtre de Monsieur s'est ouvert aujourd'hui. Les acteurs du Théâtre-Français s'étaient toujours flattés de ne point voir s'élever de rivaux ; les assurances répétées de Monsieur les tranquillisaient. Leur espoir a été déçu. » *Mémoires pour servir à l'histoire de l'année* 1789.

(2) On comptait sans la Révolution. L'arrivée du roi à Paris, le 6 octobre, allait contraindre les acteurs de Monsieur à quitter les Tuileries. En attendant qu'un théâtre, qu'on leur construisit rue Feydeau, fût prêt, ils cherchèrent asile à la Foire Saint-Germain, dans l'ancienne salle de Nicolet.

Mais ils avaient affaire à de vieux routiers qui, familiers avec plus d'un tour, savaient depuis longtemps se défendre et riposter. Au début du siècle, à l'époque des guerres héroïques, les forains n'avaient eu pour armes que la ruse et l'esprit. Traqués par la police, souvent condamnés par le Parlement, ils imaginaient alors, pour ne pas mourir, les subterfuges les plus ingénieux; et quand leurs tréteaux n'étaient point démolis, ils se vengeaient de leurs persécuteurs par les satires les plus diverses, dialoguées, chantées ou mimées. Aujourd'hui que les temps sont très changés, que tout le monde commence à parler haut et librement, ils peuvent, eux aussi, rédiger leurs doléances. Seulement, ce n'est point au roi, jadis si souvent invoqué en vain, qu'ils les adressent, mais à l'Assemblée nationale, nouvellement réunie. Et quels habiles tacticiens ils sont! Quels avocats astucieux! Avec quelle adresse ils cherchent à confondre leur cause avec celle du peuple français, longtemps opprimé lui aussi, et libre enfin!

— « Ces privilégiés d'un régime déchu allèguent leur ancienneté ; mais les abus qu'on déracine de toutes parts ont une origine non moins antique et n'en sont pas plus respectables. Les Français et les Italiens sont nos aînés sans doute; mais quel moment prennent-ils pour se prévaloir d'un droit de primogéniture dont l'iniquité vient d'être abolie par l'Assemblée nationale? Cette branche odieuse de la féodalité, anéantie, repousserait-elle en faveur de ces deux théâtres ? Et prétend-on éluder le plus sage des dé-

crets en perpétuant dans le sein de la capitale l'oppression des cadets par les aînés ?

Oppression d'ailleurs bien inutile : nous sommes des rivaux si peu dangereux ! Riches d'un fonds considérable, nos ennemis ont vu pendant un siècle les poètes et les musiciens travailler pour eux le champ où ils récoltent d'abondantes moissons d'or et de gloire. Nous, leurs cadets, nous semons quelques grains qui produisent quelques épis trop ignobles pour trouver place dans les greniers de nos aînés. Nous vivons des mets qu'ils rejettent. C'est toujours chez eux que les auteurs porteront leurs chefs-d'œuvre ; c'est toujours chez eux que les citoyens opulents, les amateurs du beau iront applaudir aux grands talents.

Et si l'on vient nous applaudir, nous aussi, où sera le mal ? La concurrence est l'aliment de l'émulation. Otez l'émulation, vous perdez les beaux-arts, vous les condamnez à une stérile médiocrité. C'est parce que Piron ne pouvait présenter sa *Métromanie* ailleurs qu'au Théâtre-Français, que ce chef-d'œuvre resta deux ans oublié sur le ciel de lit d'un comédien, qui ne daignait pas le lire. Si un entrepreneur de spectacles prend quelque essor, les deux grands théâtres n'oseront plus se négliger ; ils redoubleront de zèle et de soins pour conserver toujours les avantages de la comparaison ; et, dans cette lutte d'émulation et de talents, le grand public verra s'agrandir et s'épurer le cercle de ses jouissances. Le public, voilà le seul arbitre, suprême et compétent, de cette cause. C'est lui qui la jugera irrévocable-

ment en désertant ou en fréquentant les spectacles, selon qu'ils plairont à son goût éclairé.

Mais, nous dit-on, vous outragez les mœurs et ne présentez que des tableaux corrupteurs. — Comment cela se pourrait-il, puisque nos pièces furent toujours soumises à l'examen préliminaire d'un censeur, sur qui seul tomberait le reproche, s'il était mérité ? D'ailleurs, ne voit on pas pis aux Français ? Mettant plus d'expression, plus de grâce, plus d'ensemble dans leurs jeux scéniques, la Grande Comédie donne aussi plus d'empire à la contagion qu'un spectacle où le charme de l'illusion n'est pas porté au même degré (1).

— Mais vous nuisez au progrès de l'art : vos pièces, bouffonneries inconvenantes, sont grossières, informes, incorrectes. — Hélas ! comment pourrions-nous lutter avec nos aînés, qui possèdent les chefs-d'œuvre de la scène française ? Force nous est bien de prendre leurs restes, qui d'ailleurs suffisent à notre public. Nous ne travaillons que pour le peuple, c'est-à-dire pour la grande majorité de la nation, pour le peuple, moins difficile sur le choix de ses

(1) Parmi les pièces que les forains accusaient d'immoralité, se trouvait *le Mariage de Figaro*, qui « ridiculise toujours le mérite et la probité, peint le vice aimable et la vertu malheureuse », et quelques comédies de Molière. Un de leurs amis écrivait alors au sujet de *George Dandin* : « Cette comédie pouvait n'être pas licencieuse au temps de Molière ; mais, aujourd'hui, c'est bien la pièce la plus indécente, la plus scandaleuse que la corruption raffinée puisse offrir pour enhardir le crime d'adultère et ridiculiser l'honnête homme trompé. Elle me paraît une des pièces à proscrire du théâtre, si l'on ne veut pas que l'adultère soit publiquement regardé comme une gentillesse. »

jouissances, indifférent aux règles, pour le peuple qui sent et n'analyse pas.

Au lieu de tous ces arguments démodés et frivoles, ces Messieurs de la Comédie auraient mieux fait de dire avec franchise : « Par la faute des spectacles trop multipliés nos parts d'acteurs ne sont plus que de vingt ou trente mille livres par année ; et comment vivre avec cette somme misérable ? Quelques-uns d'entre nous sont exposés à jouer les rois : qu'est-ce que vingt mille livres pour un roi ? En dépit de toutes les révolutions, il n'y a pas de monarque au monde doté d'une liste civile aussi humiliante (1). Supprimez les théâtres des boulevards : nos parts s'élèveront à quarante ou cinquante mille livres. Alors, nous pourrons impunément maltraiter les auteurs ; nous serons dispensés de donner souvent des nouveautés ; la concurrence ne nous forcera pas au travail, et nous n'aurons pas à nous préoccuper de varier les plaisirs du public, puisqu'il n'en pourra trouver que chez nous ».

Voilà ce que veulent réellement les Comédiens Français. Leurs prétentions ne sont-elles pas exorbitantes ? Et ne faut-il pas leur répondre ce qu'on répondrait aux grands propriétaires des crus de Bourgogne et du Bordelais, s'ils voulaient faire arracher les ceps de Suresnes, et ne laisser franchir la barrière qu'aux vins de première qualité (2) ? —

(1) *Défense des Comédiens Français, adressée au Comité de Constitution.*

(2) *Adresse à MM. les Représentants.*

Ce qui donnait à cette vigoureuse protestation plus de force encore et d'autorité, c'est qu'elle était appuyée par un nombre très respectable de journaux et d'auteurs dramatiques. Jusqu'alors, les différents almanachs des spectacles n'avaient jamais parlé que de quatre théâtres, les Français, l'Opéra, les Italiens et le Théâtre de Monsieur. Maintenant, on parlera de tous, car tous vont être égaux dans l'ordre social, et les talents seuls les distingueront désormais. « Si l'on donne sur les boulevards une pièce intéressante, bien conduite et bien écrite, elle doit avoir autant de publicité qu'une pièce médiocre, jouée par protection sur l'une des grandes scènes. Si tel comédien ou tel musicien des Français et de l'Opéra est flatté de voir son nom sur la liste des hommes à talents, pourquoi tels autres, acteurs et clarinettes aux petits spectacles, n'y verraient-ils pas les leurs, surtout s'ils ont du mérite, et si, comme c'est l'ordinaire, le hasard et la faveur ont moins fait pour eux que pour d'autres (1) ? »

Précieux aussi et très énergique était l'appui apporté aux pétitionnaires par les auteurs et compositeurs dramatiques. Ils faisaient nombre alors, ceux qui trouvaient leurs pièces mieux jouées et mieux accueillies sur les boulevards qu'à la Comédie-Française ou l'Opéra. C'est aux Associés que Mercier portait *la Brouette du vinaigrier* et *l'Indigent*, chez Audinot qu'était joué d'abord *le Nouveau doyen de Kille-*

(1) *Almanach de tous les spectacles de Paris et des provinces.*

rine. Les musiciens eux-mêmes, et non les moindres, les Paesiello, les Cambini, les Cimarosa, préféraient souvent les Beaujolais, le Théâtre-Français Comique et Lyrique et celui de M[lle] Montansier aux Italiens, qui exécutaient leurs œuvres en dépit du goût et de la prosodie, et les laissaient confondues avec celles d'amateurs novices, mais protégés en haut lieu, des Berthon et des Chapelle. C'est pourquoi, au nom de ses confrères, las de passe-droits multipliés, La Harpe présentait et lisait à l'Assemblée nationale, le 23 août 1790, une adresse, où la cause des entrepreneurs de spectacles populaires se trouvait étroitement associée à celle de leurs fournisseurs présents et futurs. La pétition réclamait l'anéantissement de tout ce qu'on appelait « privilèges des spectacles (1) » ; la jouissance, pour tous les théâtres sans distinction, des pièces anciennes qui seraient dorénavant considérées comme propriété nationale ; la faculté, pour tout particulier, de jouer librement la comédie ; le droit, pour les auteurs vivants, de statuer eux-mêmes sur la valeur de leurs ouvrages, dont ils garderaient pendant leur vie et cinq ans après leur mort l'entière propriété, et de traiter de gré à gré avec les directeurs, dont aucun ne pourrait plus les faire représenter ou les supprimer sans leur agrément (2).

(1) Signée des noms les plus connus, cette adresse ne réunit cependant pas l'unanimité des suffrages. Ceux qui s'abstinrent ou protestèrent s'associaient bien aux vœux de La Harpe pour ce qui regardait les auteurs ; mais ils déclaraient ne pas vouloir être mêlés aux affaires des théâtres subalternes.

(2) Il se passait souvent ceci : on jouait une pièce un jour de

2**

Devant cette levée en masse, la Comédie-Française comprit la nécessité de composer. « Elle se familiarise peu à peu, écrivait alors Cailhava, avec l'idée d'un second Théâtre-Français, et se consolerait d'avoir un rival, si elle voyait disparaître ces misérables tréteaux, où l'on mutile, où l'on déshonore les maîtres de la scène. » — « Elle convient, disait de son côté le député Chapelier, qu'il ne peut plus exister de privilège exclusif, et elle va jusqu'à avouer qu'on pourrait établir dans la capitale un autre théâtre où seraient, comme chez elle, représentées des pièces qu'elle a jusqu'à présent regardées comme son domaine particulier. Mais elle prétend rester propriétaire sans partage des chefs-d'œuvre de Corneille, Molière, Racine, Crébillon et autres, et de tous les auteurs qui, par la disposition d'un règlement, ont perdu leur propriété, ou qui ont précédemment traité avec elle. »

C'étaient là des concessions sérieuses, mais trop tardives ; le temps des demi-mesures était passé. « Il ne suffit pas de permettre deux théâtres, disait Chapelier dans son Rapport à l'Assemblée nationale (1) ; ce serait diviser le privilège et non le

grande chaleur. Comme elle ne faisait pas la recette fixée par le règlement de 1758 (1.800 livres l'été, 2.300 l'hiver), elle était censée tombée suivant les règles, c'est-à dire qu'elle tombait dans les coffres et devenait propriété des comédiens. Dans un mémoire particulier, l'auteur de *l'Honnête Criminel*, Fenouillat, avait déjà protesté contre ce brigandage, que Chapelier, dans son rapport, signala avec une éloquente énergie.

(1) *Rapport fait par M. Chapelier au nom du Comité de Constitution sur la pétition des auteurs et acteurs, dans la séance du jeudi*

détruire. Le droit de former les établissements de ce genre est une suite du droit naturel qui appartient à tout homme d'exercer son industrie. Restreindre ce droit, c'est véritablement le rendre exclusif en faveur de quelques personnes, et par conséquent agir contre tous les principes sur lesquels l'Assemblée nationale travaille depuis sa réunion. La Comédie-Française n'a plus le droit de s'intituler *Théâtre de la Nation*. Ce titre, qui présente l'enseigne d'un privilège exclusif, et qui semble vouloir associer la Nation à cet abus condamnable, est ridicule et inconvenant. Le Théâtre-Français n'est pas plus celui de la Nation que ne le sont et ne le seront tous ceux où l'on donnera des pièces capables d'épurer le goût, de corriger les mœurs, d'exciter le patriotisme.

La cause était entendue : dans cette même séance, l'Assemblée nationale votait un décret, dont les premiers articles assuraient aux spectacles des boulevards la vie et la liberté.

Tout citoyen pourra élever un théâtre public et y faire représenter des pièces de tout genre, en faisant, préalablement à l'établissement, sa déclaration à la municipalité.

Les ouvrages des auteurs morts depuis cinq ans et plus sont une propriété publique et peuvent, nonobstant tous anciens privilèges, qui sont abolis, être représentés sur tous les théâtres, indistinctement.

Les ouvrages des auteurs vivants ne pourront être représentés sur aucun théâtre public sans le consentement formel

13 janvier 1791, avec le décret rendu dans cette séance par l'Assemblée nationale.

et par écrit des auteurs, sous peine de confiscation du produit total des représentations au profit de l'auteur.

Les entrepreneurs ou les membres des différents théâtres seront, à raison de leur état, sous l'inspection des municipalités. Ils ne recevront d'ordres que des officiers municipaux, qui ne pourront pas arrêter ni défendre la représentation d'une pièce, sauf la responsabilité des auteurs et des comédiens, et qui ne pourront rien enjoindre que conformément aux lois et aux règlements de police...

La Comédie-Française essaya bien encore de protester au nom de ses créanciers, à qui elle devait un million trois mille livres (1), et en faveur de ses vieux acteurs retraités, dont elle ne pourrait plus, disait-elle, payer la pension, et qu'elle confiait à la générosité des représentants du peuple. Elle invoqua bien aussi la *Déclaration des droits de l homme*, qui garantissait « comme un droit invincible et sacré les propriétés légitimement acquises », et par conséquent les pièces du répertoire, acquises (les registres en faisaient foi) par des marchés réguliers (2). Ces protestations suprêmes et de pure forme devaient rester et restèrent vaines. Il fallait s'incliner, et le plus sage était encore de s'offrir allègrement en holocauste, comme de bons patriotes. Les Grands Comédiens se déclarèrent donc « pénétrés de respect pour tout ce qui émanait du corps auguste chargé par la nation de lui donner des lois » ; et,

(1) *Observations pour les créanciers des Comédiens Français.*

(2) Le plus ancien de ces traités, renouvelés et confirmés d'une façon générale le 9 juin 1758, remontait à Rotrou.

jaloux de lui prouver leur soumission par le témoignage le moins équivoque, ils se disaient consolés « en regardant l'abandon de leurs privilèges comme un hommage exigé d'eux par les principes générateurs qui renouvelaient les destinées de la France, et comme une offrande au bien public ». Ils espéraient que « ce grand sacrifice, auquel ils se résignaient, malgré leur douleur, ne serait pas perdu pour la gloire du théâtre ».

Ainsi, comme le peuple lui-même, les spectacles des boulevards étaient libres. Quel usage nouveau allaient-ils faire d'une liberté dont ils n'avaient pas attendu la consécration officielle ?

CHAPITRE IV

LES NOUVEAUX THÉATRES DES BOULEVARDS

(1791-1792)

Multiplication des spectacles. Le Théâtre du Marais. Le Théâtre-Molière. Le Vaudeville. Le Théâtre de la Cité. Les nouvelles Variétés. Le Lycée. — Molière chez Nicolet. — Arlequin et la Révolution. — Le patriotisme aux théâtres des boulevards.

Jamais les Parisiens n'ont plus aimé les spectacles que pendant la Révolution. Ce goût, poussé jusques à la passion, les almanachs spéciaux le constatent, les directeurs s'en glorifient, les poètes le chantent, et des feuilles nouvelles se fondent pour l'exploiter. Aux jours les plus sombres, aux heures où la Convention vote la loi des suspects et décrète la levée en masse, où Toulon est livré aux Anglais et où Mayence résiste aux Prussiens, désespérément, *le Journal des spectacles* (1) amuse ses nombreux lecteurs par les plaisants

(1) Ce journal écrivait le 1er juillet 1793 : « Il est bien singulier que dans un moment où les spectacles sont plus multipliés que jamais à Paris, il n'existe pas un seul journal qui leur soit uniquement consacré. Est ce que ce ne serait plus nos auteurs dramatiques et nos théâtres qui font rejaillir tant d'honneur et de gloire sur le nom français ? Est-ce qu'on penserait que nos spectacles ne sauraient fournir, pour alimenter une feuille, assez

comptes rendus de *la Baguette magique*, d'*Arlequin-Joseph*, de *Ah! quel guignon* et de *Fleurette et Pompon*, mélo-coq-à-l'âne en trois actes. On se bat à la porte des théâtres comme aux frontières; les drames de la guillotine ne font aucun tort à ceux des boulevards; au milieu des éclats de rire provoqués par les farces on oublie la famine, la Terreur et l'Europe coalisée.

« Les Romains s'estimaient heureux
Avec du pain et des théâtres;
On a vu les Français joyeux
S'en montrer bien plus idolâtres.
N'a-t-on pas vu ce peuple enfin,
Subsistant comme par miracle,
Pendant le jour mourir de faim,
Et le soir courir au spectacle (1)? »

Une si générale idolâtrie ne pouvait manquer d'être encouragée par le décret de la Constituante. Voici qu'en effet les théâtres se multiplient : de nouvelles salles s'ouvrent partout.

C'est d'abord celle du Marais, rue Culture-Sainte-Catherine. En 1790, les Italiens ayant réduit leurs parts à vingt, les six acteurs réformés tentent de ressusciter l'ancien théâtre de la rue Michel-le-Comte.

d'objets dignes de piquer la curiosité publique? On se tromperait si on pouvait le croire. » On pouvait le croire, sans se tromper.

(1) Cf. cet autre quatrain de cette même époque:
« Il ne fallait au fier Romain
Que des spectacles et du pain;
Mais au Français plus que Romain
Le spectacle suffit sans pain. »

Fâcheuse idée qu'ils ont là! Le Marais n'est plus, comme autrefois, le centre des plaisirs, le rendez-vous des jolies femmes et des gens du bel air. Depuis un an surtout, il est bien maussade et désert; c'est, avec le faubourg Saint-Germain, le quartier qui a le plus souffert de l'émigration. « Tous les dévots, tous les gens de robe, tous les rentiers qui l'habitaient ont abandonné leur patrie, leurs maisons; et cet abandon d'un amas de riches, d'égoïstes, nuit forcément à l'entreprise des comédiens (1). » Ce qui va leur faire encore grand dommage, c'est l'entêtement du directeur. Déjà, aux Italiens, M. Courcelle s'opposait de tout son pouvoir à la réception des pièces gaies; et maintenant qu'il est le maître au Marais, il ne veut plus accepter que des drames. Il est bien forcé cependant de jouer les comédies de Beaumarchais, qui a fourni à la nouvelle troupe des fonds considérables, et qui achèvera sa ruine par des exigences excessives. Cet homme, plus remuant que jamais, entend régenter la maison, comme il régente le Bureau dramatique, dont il est le secrétaire perpétuel et tyrannique. Surtout, il veut occuper l'affiche. « Or, dit avec raison l'*Almanach des Spectacles*, toutes les fois qu'un théâtre aura son auteur par excellence, et qu'avec les autres gens de lettres on

(1) *Almanach des Spectacles*, Cf. Mercier, *Tableau de Paris* : « Au Marais règne l'amas complet de tous les vieux préjugés. Là se voient des vieillards grondeurs, sombres, ennemis de toutes les idées nouvelles; et des conseillères bien impérieuses y frondent, sans savoir lire, les auteurs dont les noms parviennent jusqu'à elles. On y appelle les philosophes des gens à brûler. » Quant aux comédiens, bien entendu ils brûleront éternellement.

prendra un ton de protection aussi ridicule que passé de mode aujourd'hui, on éloignera les bonnes productions et, conséquemment, le public ».

Plus longue sera la vie du Théâtre national Molière, qui s'établit, au début de 1791, entre les rues Saint-Martin et Quincampoix, dans le sombre passage des Nourrices, métamorphosé comme par enchantement (1). Son directeur, Boursault-Malherbe, est un artiste fort intelligent, doublé d'un homme d'affaires peu scrupuleux, mais très habile (2). Tout de suite il a compris que, pour assurer le succès de son entreprise, il devait d'abord se distinguer de ses rivaux, les anciens et les nouveaux. Aussi a-t-il imaginé une profession de foi qui se trouve être en même temps une réclame ingénieuse. Escorté de ses acteurs (3), il s'est présenté à la barre de l'Assemblée nationale et a fait serment de ne jouer que des pièces patriotiques. Il tiendra sa parole, et plus même qu'il n'a juré. Ils se tromperont étrangement, les pacifiques bourgeois et les provinciaux naïfs qui, se fiant à l'enseigne, penseront que l'auteur du *Misanthrope* revit sur cette scène, avec sa morale douce, son caractère aimable et sa critique

(1) Aujourd'hui passage Molière.

(2) Il fut aussi député à la Convention, et montra comme homme politique beaucoup de tolérance, de courage et d'humanité. Au 31 mai, il sauva plusieurs députés en les faisant échapper, déguisés en charretiers. A Avignon, au péril de sa vie, il arracha plusieurs prisonniers à la fureur de la populace.

(3) Un de ces acteurs était Dufresse, qui devait devenir général de la République et de l'Empire, baron, et commandeur de la Légion d'honneur.

indulgente. Ce serait, comme disait La Fontaine, vouloir retrouver Rome à Vaugirard. Sur ce théâtre, on se montrera parfois si hardi que les journalistes, à certains jours, organiseront une conspiration du silence, et refuseront de signaler des pièces dont le directeur devra afficher le succès à la porte.

La meilleure fondation dramatique de cette époque est celle du Vaudeville, inauguré rue de Chartres le 12 janvier 1792, dans la salle du Petit Panthéon :

« Car dans le pays où nous sommes
On voit qu'il existe à Paris
Et le Panthéon des grands hommes,
Et le Panthéon des petits. »

Ainsi se trouve réalisé un projet qui, depuis trois ans, hantait le Cousin Jacques. L'indifférence de l'ancien Opéra-Comique pour le vaudeville navrait les disciples et les admirateurs des Panard et des Favart. Ils allaient partout déplorant la mort du plus français des genres, de celui, déclaraient-ils, qui convient le mieux à la jeune République. N'est-il pas né de la liberté ?

« La liberté française en ses vers se déploie. »

Ne disait-il pas la vérité aux tyrans dans un temps où Melpomène, Thalie et Polymnie s'avilissaient par la flatterie la plus servile ? N'a-t-il pas toujours fait la guerre aux abus, et, par la franchise de ses couplets, préparé le peuple à secouer le joug de ses oppresseurs ? Quelle action enfin n'a-t-il pas aujourd'hui

même, grâce à ses airs fameux, partout chantés, dans les villes, dans les campagnes, aux armées? Et il est banni de l'Opéra-Comique, dont il a fait la gloire et dont il devrait être le maître! Eh bien, puisque les héritiers des anciens forains se montrent à ce point ingrats, qu'il soit désormais maître chez lui... Et c'est ainsi qu'est fondé le Vaudeville, qui devient, à partir de 1792, un des rendez-vous les plus aimés des Parisiens. C'est depuis la Révolution que le vaudeville a retrouvé sa force et son véritable caractère.

A la fin de la même année, le 20 octobre, le théâtre d'Henri IV, qui s'appellera tout à l'heure Variétés-du-Palais, puis Cité-Variétés, s'ouvre en face du Palais de Justice, sur les ruines d'une des plus vieilles églises de la capitale. Saint-Barthélemy a laissé la place au roi de l'édit de Nantes et à des comédiens qui font rire, comme, rue Quincampoix, l'ombre de Law a fui devant celle de Molière.

C'est encore le théâtre Lazzari, qui a la bonne idée de prendre aux anciennes Variétés-Amusantes leur titre si connu et si populaire. Lazzari, d'ailleurs, rappelle les forains d'autrefois par la dextérité avec laquelle il exécute des tours très plaisants et des métamorphoses *faites à découvert*. Il rappelle aussi les primitifs acteurs de l'Italie par ses heureuses improvisations.

Ce sont aussi, toujours dans le même temps, les théâtres de la Liberté, de la Concorde, de la rue Saint-Antoine, des Élèves de Thalie, et du Lycée, qui, « né au milieu des orages les plus violents de la Ré-

volution, se propose de présenter un délassement agréable à la suite des travaux utiles qui occupent le reste du jour (1) ». Il est bien modeste à ses débuts, celui-là ; il veut fuir toute rivalité. Renonçant à la haute comédie, évitant les grands opéras, n'osant pas même se permettre le vaudeville, il n'aura que de tout jeunes acteurs, et se bornera, provisoirement, aux ballets et aux pantomimes. Mais il compte bien attirer le public et piquer sa curiosité par la bizarrerie de ses annonces. Pourra-t-on ne pas courir à *la Révolte des Nègres,* aux *Capucins à la frontière,* surtout à *la Guillotine d'amour ?*

Si la liberté nouvelle fonde des théâtres, elle transforme aussi les anciens, les rajeunit, les vivifie, les stimule, ouvre leurs portes à toutes les ambitions, à toutes les gloires, jeunes et vieilles. Le décret provoque sur les boulevards une allégresse (2) qui, dès la rentrée de Pâques, se manifeste de toutes les fa-

(1) *Journal des Spectacles,* 16 juillet 1793. — Il est bien inutile d'énumérer les quarante-trois spectacles de cette époque. — « Il y en a cette année, écrivait un statisticien en 1791, vingt-trois de plus que l'année dernière, et il y a soixante-cinq mille Français de moins à Paris. Pour que tous ces théâtres puissent se soutenir, il faudrait soixante mille personnes par jour au spectacle. Quelle frénésie, quelle extravagance ! » — « Si cela continue, dit un autre, on comptera dans Paris un spectacle par rue, un acteur par maison, un musicien par cave et un auteur par grenier. »

(2) M[me] Fusil écrit alors à M[me] Lemoine Dubarry, à Toulouse : « Le fameux décret vient de paraître. Vous ne pouvez vous faire une idée de la révolution que cela a produite. La gaze derrière laquelle on jouait et chantait sur un petit théâtre (les Délassements-Comiques) a été déchirée par des jeunes gens. Enfin, ils sont tous comme des fous. »

çons, compliments, scénettes, chansons, vaudevilles, et dont Saint-Clair, au Palais-Royal, se fait auprès du public l'interprète très applaudi.

« Enfin les principes éternels qui n'avaient été enchaînés que par la puissance arbitraire ont repris toute leur énergie : une loi fondée sur ces principes incontestables a substitué à l'injustice des exclusions, à l'insouciance des privilèges l'égalité des droits et l'activité de la concurrence. Une vaste carrière s'ouvre maintenant devant nous. Il n'est plus, il ne sera plus d'autre privilège que celui des talents et des travaux. Les chefs-d'œuvre de la scène française, les ouvrages mêmes du second ordre, qui dormaient dans l'oubli, cette propriété vraiment nationale, sont devenus un patrimoine commun, une succession immense que tous sont appelés à recueillir, et l'art dramatique n'a plus d'autres bornes que celles du talent et du génie...

Peut-être les gens de lettres, si longtemps victimes des préjugés exclusifs et de la féodalité théâtrale, applaudiront-ils à une concurrence qu'ils n'ont cessé de réclamer. Ils ne dédaigneront pas d'étayer par leurs ouvrages une rivalité dont ils ont si bien fait sentir l'importance, et ne nous refuseront pas leurs lumières et leurs conseils.

Sans doute, il est plus d'une heureuse innovation à faire dans l'art de Sophocle et de Térence. L'horizon se recule et s'agrandit. La patrie surtout demande au génie des pièces vraiment nationales ; et le théâtre, ce puissant moyen d'instruction, ce foyer électrique de morale et de vertu, doit rendre à la liberté ce qu'il a reçu d'elle, et accélérer les progrès de la raison. C'est à vous, Messieurs, c'est à votre goût sûr et sévère à nous faire distinguer la bizarrerie de la hardiesse, la liberté de la licence, l'imagination du délire, et ces monstres qui ne doivent le jour qu'à une véritable impuissance des productions belles sans fard, riches sans luxe, et fortes sans exagération. C'est à vous de rendre à Thalie un peu de sa gaieté, d'élever et cette muse et sa sœur à la hauteur de

leur nouvelle destination ; enfin, c'est à vous de nous aider à conserver le feu sacré du bon goût, et à augmenter encore le dépôt précieux des richesses dramatiques qui ont tant contribué à la gloire d'un peuple auquel il ne manquait plus que la liberté pour devenir le premier peuple du monde. »

Elle n'a pas encore sonné, l'heure où « s'augmentera le dépôt précieux des richesses dramatiques » ; mais, en attendant, le dépôt ancien sera mis au pillage ; et c'est une nouvelle conséquence du décret libérateur. De nouveaux théâtres se sont ouverts ; les anciens se sont transformés; voici maintenant que sont bouleversés tous les répertoires. Sous prétexte « de sortir du cercle étroit et rebutant des farces grossières, insipides, immorales », et en vertu de l'article qui déclare propriété nationale les œuvres des auteurs morts depuis cinq ans et plus, les petits théâtres vont prendre à la Comédie-Française, à l'Opéra et aux Italiens tout ce qui leur plaît et peut plaire à leur public. Par représailles, les grands théâtres, quand ils ne se pillent pas les uns les autres, empruntent à leurs confrères des boulevards, hier encore si méprisés, leurs ordinaires moyens d'action, et quelquefois même des pièces. C'est un universel remue-ménage qui commence. On ne confond pas encore tous les genres, les nobles et les roturiers, mais on mêle tous les répertoires. Au grand mécontentement des acteurs de la rue Favart, qui n'ont plus le droit de protester, les Français adoptent *les Fausses Confidences*, et jouent même des opéras comiques, *Paulin et Clairette,* par exemple, ou *les Deux Espiègles*. Les Italiens, qui ne parlent plus ita-

lien, qui n'ont plus ni musique italienne, ni acteurs, ni auteurs italiens, donnent des drames historiques ou militaires à grand spectacle, et avec chants, *Jeanne d'Arc*, *Pierre le Grand, le Combat de Nancy:* on se croirait chez Nicolet. Lucrèce ne fait plus de façons pour se tuer en public (1). Un novice expire devant les spectateurs dans un cachot rempli de cadavres (2). Sur la scène, où résonnent les vers de Racine, on entend les coups de fusil de *la Liberté conquise :* on se croirait chez Audinot. Ici et là, c'est le drame romantique qui s'essaie, comme le drame allemand se risque rue Richelieu. Le théâtre du Palais-Royal, en effet, c'est-à-dire la seconde Comédie-Française, prend à celui du Marais *Robert, chef de brigands*; et — oh! l'ingénieux chassé-croisé! — ce vengeur de la société cède sa place sur les boulevards aux héros de Corneille et de Voltaire, à Horace, au Cid, à Brutus.

Il la cède surtout à Sganarelle et à Scapin, au citoyen Pourceaugnac et à George Dandin. Si quelqu'un devait être tôt et bien accueilli sur les scènes populaires, c'était assurément le grand forain, le fondateur de l'*Illustre Théâtre*, l'inventeur des ballets et des pantomimes, l'ami, le défenseur du parterre, celui qu'on peut aussi bien jouer devant des paysans et des ouvriers avec une troupe improvisée que devant un public raffiné avec des comédiens d'élite. Maintenant que Molière appartient à tout le monde, on ne songe plus, comme naguère, à lui reprocher son immoralité. *George Dan-*

(1) La *Lucrèce*, d'Arnaud.
(2) *Les Victimes cloîtrées*, de Monvel.

din a cessé d'être « la pièce la plus indécente, la plus scandaleuse que la corruption puisse offrir pour enhardir le crime d'adultère et ridiculiser l'honnête homme trompé ». Son auteur est devenu un parfait sans-culotte. « Obligé, forcé de se taire dans un temps de servitude horrible, la liberté lui sortait par tous les pores. Forcé de louer Louis XIV, il faisait ses prologues mauvais et détestables à plaisir. Il y brisait les règles mêmes de la versification. Les platitudes, les lieux communs les plus vulgaires, il les employait avec une intention marquée, comme pour avertir la postérité du dégoût et de l'horreur qu'il avait pour un travail que lui imposaient les circonstances, son état, et la soif de répandre ses talents et sa philosophie (1) ».

C'est précisément avec *George Dandin* que Molière débute sur le théâtre de Nicolet. Car c'est Nicolet qui, dès le premier jour de la liberté, a d'abord adopté ce grand ancien ; et il le fait fraterniser avec ses danseurs et ses mimes. Heureux débuts, heureuse association, si l'on en juge par l'enthousiame du public. Les lettrés, derniers défenseurs des privilèges, avaient beau dire que les comédies de Molière étaient aussi déplacées sur les boulevards que l'eussent été, au

(1) *Les Révolutions de Paris*. Novembre 1790. — « Molière, sous le règne même du despotisme, souleva l'un des plis du bandeau qui fascinait les yeux du peuple en enfantant l'œuvre immortelle de *Tartuffe*. Sous le règne de l'égalité, il nous eût peint les vices et les passions qui s'agitent pour anéantir les droits sacrés du peuple. » *Discours sur la régénération de l'art dramatique*, prononcé à Bordeaux pour l'inauguration de l'arbre de la Liberté, place de la Comédie.

théâtre de la Nation, les amours de M. Cuir-Vieux et de Mme Beurre-Fort; leur succès fut tel, qu'on demanda l'auteur à grands cris : on voulait le voir, lui faire une ovation ; on trépignait, on hurlait (1). Et j'imagine que Molière, s'il avait pu se présenter, aurait pris Nicolet par la main et associé à ce triomphe posthume danseurs et décorateurs. Il leur devait bien cela : c'étaient plus que des interprètes, c'étaient des collaborateurs. En allant du faubourg Saint-Germain au boulevard du Temple, ses pièces, surtout *le Festin de Pierre,* avaient subi de telles modifications et additions, on y voyait tant de tableaux différents à chaque acte, de si beaux ballets et feux d'artifice (2), que Boileau n'eût pas été seul à ne point reconnaître dans le sac du voltigeur Scapin, et au dernier souper de Don Juan, d'une si superbe mise en scène, le poète du *Misanthrope*. Qui sait? Peut-être Molière lui-même aurait-il réclamé l'auteur.

(1) « Quelques plaisants ayant imaginé de donner des billets pour *Tartuffe, le Misanthrope, les Femmes savantes,* avaient mis en tête : billets d'auteur, puis signaient au bas : *Molière*. Pendant plusieurs jours ces billets entrèrent sans difficulté. Le contrôleur était un brave homme, d'une grande simplicité d'esprit. Comme le nombre des billets allait toujours en augmentant, il finit par dire un soir, très sérieusement, aux ouvreuses des loges: « Mesdames, vous qui devez connaître tous les auteurs qui viendront ce soir, si vous voyez M. Molière, dites lui donc de me parler en descendant. Il faut que je m'explique avec lui sur le nombre de ses billets : il dépasse le règlement. » Brazier, *Histoire des petits théâtres,* II, p. 115.

(2) C'est un de ces artifices du *Festin de Pierre* qui, en 1798, mettra le feu aux Variétés-Amusantes. On jouait Molière un peu partout sur les boulevards, même au théâtre qui portait son nom ; mais il ne réussit vraiment que chez Nicolet.

Mais une si glorieuse recrue ne trouble ni n'efface Arlequin. Alors qu'autour de lui tant de choses se transforment ou disparaissent, le roi de la farce et des boulevards, qui n'a rien perdu de sa gaieté spirituelle et de sa malicieuse insouciance, conserve intact le dépôt des traditions foraines. C'est une justice qu'il faut lui rendre. Préoccupés surtout, dans leurs études sur le théâtre révolutionnaire, de suivre le mouvement des esprits, de peindre la société ou de mettre l'histoire en feuilletons dramatiques, MM. Muret, de Goncourt et Welschinger ont été naturellement attirés par les pièces à gros relief, *Charles IX*, *l'Ami des lois*, *le Jugement dernier des rois*, qui traduisaient le plus bruyamment les idées d'alors. Pour eux, le théâtre est une tribune, un club, voire un cirque, où les passions furieuses se cherchent et se prennent corps à corps, où les deux opinions publiques se mesurent, se défient, se heurtent, gourdins contre épées. Il y a là une exagération partielle. Même aux heures les plus troubles de la Révolution, les théâtres restent souvent de simples lieux de plaisir, où l'on oublie, où l'on se délasse et se divertit ; et celui qui surtout leur conserve ce caractère de passe-temps inoffensif, c'est le pacifique Arlequin. Les sombres drames que ses camarades nouveau jeu représentent à côté de lui, quand il n'est pas de service, ne l'empêchent point de poursuivre le cours de ses aventures héroïco-burlesques et de ses prouesses amoureuses. Aux diatribes contre les prêtres et les aristocrates il oppose son rire espiègle et le plus gracieux scepticisme. Ce n'est pas

lui qui troquerait son petit chapeau de feutre relevé sur l'oreille contre le bonnet rouge, ni son masque noir contre la cocarde, ni sa batte contre la pique républicaine. Il ne sera jamais un parfait sans-culotte : il tient trop à son pantalon bariolé.

Le public y tient bien aussi, et il acclame son enfant gâté qui lui chante :

« Rhabillez-vous, peuple français ;
Ne donnez plus dans les excès
De nos faux patriotes.
Ne croyez plus que le cul nu
Soit une preuve de vertu :
Remettez vos culottes.

Méfiez-vous d'un intrigant
Voulant le costume indécent
De nos faux patriotes.
Ne poussez plus la liberté
Au point d'être déculotté.
Remettez vos culottes.

De l'homme défendez les droits.
Surtout, obéissez aux lois,
Comme bons patriotes.
Citoyens, sans trop vous fâcher,
Cachez ce que l'on doit cacher :
Remettez vos culottes. »

Il n'est besoin d'ailleurs que de feuilleter les affiches pour constater la popularité persistante de ce héros aimable, aussi applaudi sous la Terreur qu'au temps de Le Sage et de Piron, de Dominique et de Constantini. Il n'est pas prouvé que le chant de la Morichelli ou de la Balletti, le jeu de Larive et les débuts

de Mlle Lange aient laissé les Parisiens indifférents (1); mais il est certain qu'Arlequin garde toute leur faveur. En 1793, et les mêmes semaines, on joue chez Nicolet *le Mariage turc d'Arlequin*, *Hulla* et *les Précieuses ridicules*; au Vaudeville, *Arlequin friand*, *Arlequin tailleur*, *Arlequin machiniste* et *le duel d'Arlequin*; aux Variétés, *Arlequin marchand d'almanachs* avec *le Médecin malgré lui*; au théâtre Montansier, *Arlequin journaliste* et *le Lendemain des noces d'Arlequin*; au Théâtre-Français Comique et Lyrique, *Arlequin marchand d'esprit*. Jamais on n'avait tant vu d'Arlequins sur la scène.

Et tous ces Arlequins sont de bons enfants, pacifiques et gais, simplement amoureux ou gourmands, tout à fait incapables de porter au théâtre les passions mauvaises de la rue. Arlequin médecin ne tue personne, pas même ses malades; Arlequin pâtissier n'empoisonne point ses clients; Arlequin tailleur ne coupe que du drap avec ses ciseaux, Arlequin friand ne connaît que Colombine et le garde-manger; et c'est celui-là surtout qu'on fête. Pendant tout l'été de 1793, il est un des héros du boulevard; tous les soirs, après avoir vu dans la journée défiler les charrettes funèbres, les Parisiens vont s'apitoyer sur ses mésaventures. Et quelles mésaventures! Arlequin a pillé le buffet de sa maîtresse. « Où sont mes biscuits? »

(1) C'est pourtant ce que les de Goncourt affirment dans leur *Histoire de la société française sous la Révolution* (p. 163.) Les comptes rendus du *Journal des Spectacles* ne justifient pas cette affirmation.

demande Colombine ; et le gourmand avoue qu'il les a mangés. « Quel malheur ! » s'écrie la soubrette Nérine. — « Quoi ? que dites-vous? »

Nérine. « Monsieur, je dis
Que nous avons dans ce logis
Force rats et souris.
Or, j'ai fait, pour les détruire,
De l'arsenic introduire
Dans les biscuits.
Colombine. Ah ! juste ciel, c'est lui qui les a pris.
Arlequin. Voilà mes jours finis !
Nérine. Ah ! oui, Monsieur, finis !
Car enfin l'arsenic est pis
Qu'eau forte ou vert-de-gris. »

Vite, un apothicaire est appelé, qui, en guise de contrepoison, administre plusieurs pintes d'eau au jeune homme empoisonné, qui fait son nez. Et quand survient le notaire pour dresser le contrat de mariage, c'est un testament qu'on lui dicte ; et Arlequin n'oublie personne.

« Parmi mes légataires,
Gardons-nous de passer
Les auteurs, mes confrères.
Que puis-je leur laisser?
A tel d'entre eux qui pille,
Mon habit convient fort;
Car souvent il s'habille
De pièces de rapport. »

Arlequin ne mourra pas : ce sont les malicieuses Colombine et Nérine qui ont imaginé l'histoire des bis-

cuits arseniqués pour donner une bonne leçon à l'incorrigible gourmand.

Elles sont nombreuses, les pièces de ce genre, comiques ou sentimentales, et les longs comptes rendus élogieux des journaux ne laissent aucun doute sur leur succès. Succès étonnant en vérité ! Ainsi donc, au lendemain du 10 août, et des massacres de Septembre, et de la mort de Louis XVI, et du décret sur la levée en masse, on attirait les Parisiens avec des contes enfantins, dignes des anciennes foires, avec des farces sans moralité, sans allusions curieuses ni caractère politique, et qui ne doivent leur mince mérite littéraire qu'à quelques couplets ingénieux. Le 14 juillet 1793, le Lycée fait une grosse recette avec *le Goûter*, simple histoire de trois enfants qui donnent leur bourse à un vieux mendiant et leurs confitures à un petit pauvre. Le jour de la mort de Charlotte Corday, on applaudit sur les boulevards une insipide comédie, *Mieux fait douceur que violence*. Le jour de la mort de Marie-Antoinette, les amours contrariés de la fée Urgande et de l'enchanteur Merlin passionnent toutes les âmes sensibles ; et à l'heure où les Girondins se réunissent en un dernier banquet, *Arlequin, gardien des femmes*, fait tordre de rire les quinze cents spectateurs des Variétés-Amusantes (1).

(1) « On se battait au Carrousel et au Champ-de-Mars, et le Palais-Royal étalait ses bergères et son Arcadie. A côté du tranchant de la guillotine, sous lequel tombaient des têtes couronnées, et sur la même place, et dans le même temps, on guillotinait aussi Polichinelle, qui partageait l'attention. » (Camille Des-

Ainsi se perpétuaient aux boulevards les joyeuses traditions foraines. Comme il riait sous l'ancien régime des persécutions de la Comédie-Française et des incessantes menaces de la police, Arlequin oublie sous la Révolution la guillotine en permanence et les angoisses de la patrie en danger.

Est-ce à dire cependant que ses gambades, ses saillies et ses fredaines pouvaient désormais suffire à l'ambition des auteurs et à la curiosité du public ? Évidemment non. Maintenant qu'ils sont libres, les théâtres et les Français réclament autre chose, une nourriture substantielle : on va la leur prodiguer. Mais les transformations ne furent pas, au point de vue littéraire, aussi nouvelles ni aussi radicales qu'on serait tenté de le supposer.

Lorsque la Comédie-Française se résignait à jouer *le Tombeau de Désilles* et *le Despotisme renversé*, on pouvait être surpris, et d'aucuns même protestèrent. Ces pièces de circonstance choquaient les anciens usages et inauguraient sur ce théâtre un système tout nouveau. Sur les boulevards, au contraire, ce genre était depuis longtemps acclimaté, et de multiples expériences avaient montré combien le public aimait les pantomimes guerrières, telles que *le Siège d'Orléans*, les tableaux militaires et les comédies patriotiques,

moulins.) — Grétry raconte dans ses *Mémoires* que, traversant un jour la place de la Révolution, il entendit un orchestre et les cris de joie des danseurs. Au même instant, ses yeux rencontrent le couteau de la guillotine qui se relevait lentement pour retomber bientôt après.

comme *la Prise de Port-Mahon*. Conserver ces sortes de spectacles, c'était donc maintenir et vivifier une tradition très populaire. C'était aussi ouvrir une veine facile à exploiter, et se préparer des succès certains. Ils étaient si nombreux, les sujets nouveaux, qui s'offraient ; et il devait être si aisé, grâce à la liberté conquise et à l'état des esprits surexcités, de provoquer les applaudissements !

Il semble, en lisant certaines pièces de cette époque, qu'on entende l'écho de ces applaudissements. Ils sont le plus souvent très naïfs, grossiers et déclamatoires, les impromptus qui naissaient chaque soir, au souffle de la Révolution ; mais comme ils traduisent bien les idées, les sentiments, les passions des spectateurs, c'est-à-dire de la France nouvelle !

Quelles idées et quels sentiments ? Les meilleurs d'abord, les plus nobles et les plus généreux. Dans l'énorme collection, imprimée ou manuscrite, de la Bibliothèque Carnavalet (1), ce sont les drames et les comédies patriotiques qui d'abord attirent et retiennent. De ces œuvres éphémères, dont la composition et le style font sourire, se dégage une impression de grandeur simple, analogue à celle que laisse le journal du sergent Fricasse. Parfois aussi on dirait la *Marseillaise* mise en action, personnifiée, qui vit et marche sur la scène. Aux grands théâtres, on évoquait

(1) Voir les 35 cartons, n° 15709. Ces pièces innombrables peuvent être divisées en trois catégories : celles qui ont été imprimées et jouées ; celles qui ont été imprimées, mais qui ne furent jamais représentées ; celles enfin qui sont restées manuscrites.

volontiers, afin de glorifier l'héroïsme des armées républicaines, les souvenirs d'Athènes et de Rome : c'étaient *la Journée de Marathon, Virginie, Mucius Scævola, Caïus Gracchus, Fabius,* tragédie lyrique où, pour rendre les allusions plus claires et les rapprochements plus sensibles, on entendait Paul Émile donner l'ordre de tirer le *canon d'alarme* contre *les rois conjurés*, et le peuple romain répondre aux sénateurs qui venaient de chanter la *Marseillaise* :

« Plutôt la mort que l'esclavage ;
C'est la devise des *Français.* »

Aux boulevards, on se soucie peu de ces vieilles histoires et de ces héros ignorés. Bien avant les Romantiques, les Nicolet, les Audinot et les Sallé les ont expulsés de leurs théâtres, et ils ne les y reçoivent que sur un ordre formel de la Convention, décrétant que *Caïus Gracchus* et *Brutus* seront donnés trois fois par décade, aux frais de la République, sur les scènes désignées par les municipalités (1). On se passionne en revanche pour des drames dont les héros s'appellent Barra, Agricole Viala, Custine et Beaurepaire. « En apprenant la mort du défenseur de Verdun, la France, dit Michelet, se reconnut, frémit d'admiration. Elle se mit la main sur le cœur et y sentit monter la foi. La patrie ne flotta plus aux regards, incertaine et vague ; on la vit réelle, vivante. » Elle vivait, en effet, dans ces drames naïfs, simples et grands. Pouvait-on ne pas acclamer Beaurepaire ressuscitant sur la scène pour

(1) Décret du 2 août 1793.

venir répéter aux Parisiens ce qu'il avait dit à ses officiers : « J'ai juré de ne me rendre que mort. Survivez à votre honte... Je suis fidèle à mon serment... Voici mon dernier mot... Je meurs... » ; et se faisant sauter la cervelle sous les yeux des spectateurs? Pouvaient-elles tomber, si peu littéraires qu'elles fussent, les comédies pleines de tous les beaux sentiments qui faisaient alors vibrer la France, le dévouement à la patrie, la haine des rois, l'amour des peuples esclaves ?

Pour peindre l'enthousiasme héroïque qui chaque jour poussait aux frontières la jeunesse de France, les auteurs ne se mettent pas en grands frais d'imagination. C'est presque toujours la même histoire, celle de deux fiancés, heureux de sacrifier leur amour à la patrie (1). Rosette aime Alexis et en est aimée, mais ils attendront pour se marier que le jeune homme ait chassé l'ennemi. — Justin pourrait se dispenser de partir, car il aura vingt-cinq ans le lendemain, et la loi ne le réclamera plus. Il partira pourtant.

JUSTIN.

« C'est aujourd'hui que la loi parle; c'est aujourd hui qu'elle me met en réquisition; c'est aujourd'hui que je dois obéir.

LUCETTE.

C'est là que je t'attendais. Si tu avais pensé autrement, jamais tu ne serais devenu mon mari.

(1) Voir: *Au retour ; les Houlans ; le Départ des volontaires villageois pour les frontières ; la Discipline républicaine ; Cadet Roussel ; la Loterie des femmes ; les Écoliers ; Tout pour la Liberté ; le Départ de la première réquisition*, etc., etc.

MATHURIN.

Et jamais je n'aurais été ton beau-père.

MATHURINE.

Ni moi ta belle-mère. »

Mais, comme dans une foule de nos pièces modernes, ce sont les couplets qui faisaient surtout le mérite et le succès de ces petites comédies : ils en étaient le véritable *clou* ; et les auteurs les plus appréciés sur les boulevards, Cousin Jacques, Radet et Desfontaines, avaient raison de dire que « le genre du vaudeville devait surtout servir à la propagation des principes républicains, puisque le soldat sous la tente et l'ouvrier dans l'atelier peuvent avoir continuellement à la bouche un refrain patriotique ». On attendait, on applaudissait, on répétait en chœur des couplets comme ceux-ci :

« Un père avait dix-sept enfants,
Braves, dispos et bien portants (*bis*).
V'là qu'un matin tout l'mond' s'écrie :
L'enn'mi menace la patrie.
L'ia des moments
Où l'on n'peut avoir trop d'enfants.

V'là qu'un beau jour les huit premiers
De laboureurs se font guerriers (*bis*).
Au combat rien n'les épouvante.
Mais cependant l'péril augmente.
L'ia des moments
Où l'on n' peut avoir trop d'enfants.

Les huit autr'frèr' prenant l'mousquet
Tous d'un' voix disent au cadet (*bis*) :

Reste près du meilleur des pères;
Nous allons r'joindre nos huit frères.
L'ia des moments
Où l'on n'peut avoir trop d'enfants.

L'pèr' qui s'voit seul avec cadet
Lui dit : Cadet, fais ton paquet (*bis*).
Viens là-bas fair' le dix-septième;
Moi je ferai le dix-huitième.
L'ia des moments
Où l'on n'peut avoir trop d'enfants.

C'te chanson, qu'est un'vérité,
Nous offre un' grand' moralité (*bis*).
C'est que not' mèr', c'est la patrie,
Et qu'pour sauver c'te mèr' chérie,
L'ia des moments
Où faut qu'les pèr's suiv'nt les enfants. »

Si les drames et les comédies commentaient chaque soir sur les boulevards la strophe: *Amour sacré de la patrie*, ils conviaient aussi les citoyens à marcher contre *l'étendard de la tyrannie*, non seulement pour chasser les rois, mais surtout pour délivrer les peuples. Les rois sont bien moins représentés comme les ennemis de la France, que comme les oppresseurs de leurs sujets; et c'est le plus souvent sur un ton d'insouciance légère et de dédain gouailleur, si cher au Parisien, que du haut de la scène on répondait à leurs menaces.

« Le Roi de Prusse avait promis
Qu'il viendrait souper à Paris.
Mais pour se rendre à notre avis,
Il s'en retourne en son pays.
J'l'en avons fait prier
Par notre canonnier.

Brunswick en faisant ses écrits
Disait : les Français seront pris.
Nous, en Républicains polis,
Notre réponse eut bien son prix.
J'avions pour encrier
L'arme du canonnier.

Brunswick est un grand général ;
En retraite il n'a point d'égal.
Maintenant le nom d'Annibal
Ne lui conviendrait pas si mal.
Chacun dit à cela :
Il vient, voit et s'en va. »

Le ton change et devient grave dans les pièces où la France est représentée comme la grande émancipatrice, généreuse et désintéressée, dont le jeune drapeau apporte aux peuples la liberté, la justice et la fraternité. Pour les fils des compagnons d'Henri IV, *le Cid* n'était pas seulement un chef-d'œuvre de l'esprit humain ; en Rodrigue, si vaillant et si présomptueux, ils retrouvaient une image ennoblie de cette bravoure désordonnée, dont le vainqueur d'Arques et d'Ivry restait le type aimé ; sous le héros espagnol ils reconnaissaient le héros français, et savaient gré au poète d'avoir donné à la France, qui se préparait à devenir la première nation du monde, conscience de sa grandeur et de son éternelle générosité. Hélas ! les Parisiens de 1792 n'avaient pas de Corneille ; mais c'étaient des impressions analogues qu'ils rapportaient du Théâtre-Français Lyrique et de l'Ambigu, après des représentations comme celles des *Houlans* et du *Général Custine à Spire*. « Le monde, dit encore Michelet, était amou-

reux de la France. Du Rhin, des Pays-Bas, des Alpes, des voix l'invoquaient, suppliantes. Elle n'avait qu'à mettre un pied hors des frontières, elle était reçue à genoux. » Ce qu'a vu l'imagination du poète historien, et ce que disent les chants patriotiques des diverses nations de l'Europe bénissant et glorifiant la Révolution française, les théâtres populaires le mettaient presque chaque soir sous les yeux des spectateurs. Prêts de marcher à l'ennemi, des paysans d'Alsace viennent chanter sous l'arbre de la Liberté l'hymne patriotique, quand apparaît un houlan déserteur (1). On s'empresse autour de lui, on le caresse, on fleurit son chapeau de la cocarde tricolore, qu'il baise; et comme depuis trois jours il n'a mangé qu'un morceau de cheval, on lui apporte des provisions et du vin; il court les partager avec ses camarades, et bientôt les amène. Tous se prosternent devant l'arbre de la Liberté, reçoivent le baiser fraternel, s'enrôlent dans la garde nationale, et jurent d'exterminer avec elle les despotes, qu'ils ont jusqu'à ce jour si mal connus.

Tout semblables, à l'Ambigu, sont les habitants de Spire. Quelle n'est pas d'abord leur stupéfaction quand ils entendent le général Custine dire à ses soldats : « Français, c'est peu de vaincre : il faut être doux, humain, généreux envers les vaincus. Notre mission n'est pas de donner des fers aux nations, mais de rompre leur joug, et de faire triompher la cause sacrée de la raison et de l'humanité. » Et quelle n'est

(1) *Les Houlans*.

pas leur allégresse en ne trouvant que des amis et des frères dans ces vainqueurs, annoncés comme « des barbares altérés de sang » !

« Quel beau moment pour ce pays !
Où sont nos tyrans sanguinaires ?
Je ne vois qu'un peuple d'amis,
Et nos vainqueurs sont tous nos frères.
Affranchis d'un joug détesté,
Notre âme a le droit d'être fière,
Puisqu'ici de la Liberté
Nous plantons l'arbre tutélaire. »

Les pièces de ce genre justifient le mot de l'Italien Benincasa qui, sortant un soir d'une salle des boulevards où l'on avait glorifié et associé l'amour de la patrie et celui de l'humanité, s'écriait : « Français, ah ! que n'êtes-vous toujours au spectacle ! »

On a dit que le théâtre révolutionnaire fut « une tribune sans pudeur et sans dignité, où la république ensevelissait ses ennemis dans la boue, aux applaudissements des populaces vaudevillières (1) ». Ce ne furent pas, en tout cas, les ennemis du dehors. Se montrera-t-on aussi généreux pour les ennemis intérieurs ? Il ne faut pas trop s'y attendre. Comment les petites scènes des boulevards pourront-elles rester modérées, si les grands théâtres, celui de la rue Richelieu en tête, leur donnent l'exemple de l'intolérance et de la férocité ?

(1) De Goncourt, *la Société française sous la Révolution.*

CHAPITRE V

LA RÉVOLUTION AUX THÉATRES DES BOULEVARDS.

(1791-1794)

Les spectacles populaires et la royauté. — *La Ligue des fanatiques et des tyrans*. — *Le Club des bonnes gens*. — Une soirée au Vaudeville. — *L'Auteur d'un moment*. — *Robert, chef de brigands*. — *Le Tribunal de la raison*. — La noblesse et les émigrés. — *La Noblesse au village*. — *La Grande Revue des armées noire et blanche*.

On a vu qu'à la fin de 1790 le roi était entouré sur tous les théâtres de respect et d'affection. Le décret de la Constituante ne modifia pas ces sentiments. Après l'affranchissement des spectacles, si l'étiquette avait permis à Louis XVI d'être pour un soir l'hôte d'Audinot ou de Nicolet, sans doute il aurait été accueilli par Mme Pompée ou Mlle Branchu comme il l'était aux Italiens par la Dugazon, qui se tournait vers la loge royale pour chanter ce couplet des *Événements imprévus*.

« J'aime mon maître tendrement;
Ah! combien j'aime ma maîtresse! »

Toutes les vieilles troupes des boulevards, depuis longtemps établies et prospères, attachées à leurs ha-

bitudes comme le public est attaché à elles, n'ont en effet aucune raison pour ne point rester pacifiques. Elles glorifient bien la prise de la Bastille, la fête du Champ-de-Mars, la conquête des droits nouveaux; mais elles ne séparent pas le roi de cette révolution désirée: elles l'y associent, le font même présider à l'œuvre nécessaire des réformes. Chez elles, plus encore qu'à la Comédie-Française, Louis XVI est « le restaurateur de la liberté, un père choisi par son peuple (1) ». Aux représentations de *Charles IX* et de *Brutus*, on pouvait faire des rapprochements, saisir au vol certaines allusions : l'une de ces pièces n'était-elle pas l'école des rois, l'autre, l'école de la démocratie? Sur les boulevards, où les tragédies de Voltaire et de Chénier ne sont pas encore acclimatées, de pareilles critiques ne risquaient guère de se produire.

Un bon vent de concorde soufflait donc sur toutes les scènes de Paris, lorsqu'au printemps de 1791 le Théâtre Molière représenta *la Ligue des fanatiques et des tyrans* (2). L'action est aux frontières, dans une

(1) C'est le titre que lui donne, dans *le Convalescent de qualité*, Fabre d'Eglantine, qui depuis... — A la même époque, dans une tragédie sur Louis XII, Collot d'Herbois disait :

« Vive à jamais notre bon roi !
Il fait le bonheur de la France. »

(2) L'auteur était le sieur Ronsin, celui-là même dont les Jacobins feront bientôt un général et le chef de l'armée révolutionnaire. Il ne songe pas encore à former, avec l'acteur Grammont, le brasseur Santerre et l'orfèvre Rossignol, le fameux état-major de Saumur. Sa seule préoccupation est de faire jouer une des détestables tragédies ou comédies qu'il compose depuis quinze ans, et dont il a, en 1786, publié un recueil à peu près illisible.

ville prête à repousser vigoureusement les ennemis, étrangers ou Français, armés contre la Révolution. Un député de l'Assemblée constituante arrive pour enflammer le courage des Républicains et essayer de rendre à la patrie ses enfants émigrés. L'échec de cette dernière tentative pacifique est suivi d'un assaut, pendant lequel le représentant du peuple est fait prisonnier; mais il est délivré par un jeune citoyen qui sacrifie sa vie. Chants de triomphe dans la ville sauvée, cris de désespoir dans le camp des ennemis en déroute.

Ce n'est là, semble-t-il, qu'une tragédie patriotique, ni meilleure ni pire que bien d'autres, et Boursault-Malherbe tenait la promesse faite à l'Assemblée nationale. Pourquoi donc alors l'auteur appelait-il sa pièce une tragédie *patriotico-révolutionico-lanternico-nationale*, et d'où vient qu'elle cause à la lecture un si prodigieux étonnement ? C'est que, dans la brochure imprimée, l'histoire de la ville assiégée n'est rien, et que les théories exposées sont tout. Le député Sélymars est allé aux frontières beaucoup moins pour agir que pour pérorer. Et que dit-il ? Au roi, à la reine, si respectés encore sur les autres théâtres, il prodigue les invectives. Louis XVI est accusé de bêtise, de mensonge, de poltronnerie, de duplicité. C'est lui qui secrètement arme les étrangers contre la France.

« De tant d'apprêts sanglants Louis est le complice,
Louis dont nous vantions la probité, la foi,
Et qu'un serment si saint enchaînait à la loi. »

Quant à Marie-Antoinette, c'est

« Un infernal génie
Qui, venu sur ce trône entouré de ruines,
Agite le flambeau des guerres intestines,
Et dans le cœur d'un roi, par le crime assiégé,
Déverse tout le fiel dont le sien est rongé. »

Après les injures, la menace. C'est la tête des tyrans que réclame le député Sélymars, ni plus ni moins.

« La loi fait-elle grâce à l'obscur homicide?
Et lorsque sur le trône un traître, un parricide
Égorge des sujets dont il est né l'appui,
Le glaive de la loi s'abaisse devant lui!
En remettant au Ciel le soin de son supplice,
Du crime couronné la loi se fait complice.
Ah! si toujours le peuple avait eu la fierté
De punir les tyrans qui l'ont persécuté,
Si de leur sang impur nous étions moins avares,
Les rois justes et bons ne seraient pas si rares! »

Voilà, en vérité, d'étranges couplets. Comment ont-ils pu être écrits par un homme qui, peu de mois auparavant, avait, dans une tragédie de *Louis XII*, fait l'éloge de Louis XVI, et rendu un public hommage à ce roi « si fidèle à sa promesse de n'être qu'un avec son peuple »? Comment ont-ils pu être acceptés par un directeur adroit et prudent qui risquait, avec des violences prématurées, d'écarter de son théâtre à peine inauguré les bourgeois encore paisibles du quartier Saint-Martin? Comment surtout ces attaques s'expliquent-elles à une époque où presque partout,

chaque soir, on célébrait en vers et en prose l'union du roi et du peuple de France ?

Elles s'expliquent très facilement. *La Ligue des fanatiques et des tyrans* fut jouée le 18 juin 1791. Trois jours plus tard, la famille royale était arrêtée à Varennes. On sait quelles furent alors la consternation et l'indignation populaires. Ce sont ces sentiments que Ronsin voulut exprimer et traduire sur la scène par les vers menaçants qu'on vient de lire, et qu'il n'avait pas faits d'abord, et par ceux-ci, ajoutés également, et dont le sens est très clair.

« Ce même roi qu'on vit devant l'Europe entière
Abjurer des tyrans la ligue meurtrière
Nous trompe, et loin de nous se laissant entraîner
Court s'armer avec eux pour nous assassiner.
Malheur aux insensés dont les mains sacrilèges
Ont attiré Louis dans ces horribles pièges !
Le peuple a triomphé de leurs lâches complôts ! »

Mais ces couplets ne furent pas récités en 1791 : de son plein gré, ou par ordre, le directeur les refusa. La police se montrait alors très émue des nombreuses pièces de circonstance inspirées par la déplorable équipée de la famille royale. A l'Ambigu-Comique on annonçait *la Journée de Varennes* ou *le Maître de poste de sainte Menehould*, au théâtre Molière *la Journée de Varennes*, ailleurs *le Pont de Varennes*. Interdire ces pièces n'était pas possible depuis le décret de l'Assemblée nationale qui avait proclamé l'affranchissement des spectacles ; les tolérer était très dangereux. « Malgré la liberté des théâtres décrétée, disait alors

un rapport de police, elle doit cependant avoir des bornes, et il pourrait y avoir le plus grand inconvénient à remettre sur la scène ce qui a déjà excité tant de mécontentement. » On se tira d'embarras en imposant quelques suppressions. Des phrases comme celles-ci : « Attendu que celui qui avait juré de maintenir la Constitution était un des premiers parjures du royaume », et : « Tel homme a mille fois engagé son serment à la patrie, qui n'a point hésité ensuite de le trahir », étant biffées et défendues, à l'Ambigu et au théâtre Molière, on devine que les vers bien plus agressifs de *la Ligue des fanatiques et des tyrans* ne pouvaient manquer de l'être. L'auteur n'eut d'autre consolation que de les maintenir dans la pièce imprimée, en attendant des jours plus propices, c'est-à-dire plus orageux. Telle que nous la lisons aujourd'hui, son œuvre est des plus violentes ; telle qu'elle fut jouée à l'origine, elle n'était qu'une pièce patriotique ; en 1791, Boursault-Malherbe tenait encore les promesses qu'il avait faites à l'Assemblée.

Les Parisiens, vite apaisés, respectaient, eux aussi, le pacte conclu avec leur roi, et montraient bientôt que la rapsodie du sieur Ronsin, orateur de clubs s'exerçant à la violence et poète sifflé avide de représailles, ne traduisait pas leurs véritables sentiments. Le 24 septembre 1791, ils faisaient un grand succès au *Club des bonnes gens*, et soulignaient de leurs applaudissements généreux ces vers, très peu semblables, par l'inspiration qui les a dictés, à ceux de la Ligue fanatique et tyrannique.

« Vivons désormais tous en frères ;
N'affligeons plus notre bon roi.
Sous les yeux du meilleur des pères
Obéissons tous à la loi.
De bon cœur comme il va sourire
Quand il verra tous les Français
En vrais amis entre eux se dire :
Embrassons-nous, faisons la paix ! »

Était-ce bien, à cette date, l'exacte expression des sentiments populaires ? Non, et l'on reconnaît bien ici l'âme candide du chimérique Cousin Jacques. Il comptait alors parmi ces bons esprits, ces caractères honnêtes qui, flottant entre le roi mal résigné à la diminution de ses prérogatives et le peuple aux trois quarts affranchi, mais insuffisamment satisfait des droits conquis, imaginaient possible la durée de la situation nouvelle. Ils se trompaient ; une impitoyable logique allait précipiter les événements ; et les volontés de la nation, de plus en plus décidée à être maîtresse absolue, devaient se manifester sur les théâtres, comme ailleurs. Avant la fuite de Varennes, Louis XVI était le père de son peuple ; après qu'il eut accepté la constitution, il n'en est plus que le premier commis ;

« Et les rois ne seront sur le trône affermis
Qu'autant qu'aux lois du peuple ils se seront soumis. »

Et tandis qu'à la Comédie-Française des applaudissements très vifs saluaient certains vers de *Brutus*, tels que ceux-ci :

« Dieux, donnez-nous la mort plutôt que l'esclavage...
Un vrai républicain n'a pour père et pour fils
Que la vertu, les dieux, les lois et son pays... —
Vivre libre et sans roi... »,

sur les boulevards, on acclamait des couplets analogues, mais dans des pièces glorifiant, non les héros de l'ancienne Rome, mais ceux de la France nouvelle. Les premiers citoyens, ce ne sont plus le roi et la reine, c'est Necker, c'est Mirabeau, c'est Lafayette, en attendant que ce soit Marat.

Cet état des esprits s'exprimait bientôt avec vivacité sur une des scènes nouvellement fondées. *La Ligue des fanatiques* n'avait été qu'une manifestation individuelle, provisoire et sans lendemains immédiats. Au Vaudeville, *l'Auteur d'un moment* provoqua, le 24 février 1792, une émotion qui ne devait plus se calmer. Dans cette pièce, l'attaque lancée contre le poète de *Caïus Gracchus*, une tragédie résolument républicaine et révolutionnaire, excita, d'un côté l'enthousiasme, de l'autre la fureur. « *A bas les Jacobins* ! » s'écrie un spectateur ;... « *Assommez les Jacobins* ! » répètent les loges. Les patriotes ripostent et brandissent au bout d'une pique le bonnet rouge, qui jusqu'alors n'avait paru au théâtre que sur la tête du paysan Jeannot. Une bataille s'engage : à la sortie, tous ceux qui ne portent pas la cocarde ou refusent de crier : « *Vive la nation!* » sont bousculés et malmenés. Deux pages de la reine ayant montré leur habit pour excuser leur résistance aux sommations des patriotes, sont roués de coups et traînés dans le ruisseau. Le lendemain, ils étaient chassés de la cour.

A partir de ce moment, la Comédie-Française n'a plus le privilège des soirées tumultueuses. Sur tous les théâtres, il suffira d'un mot, d'une allusion, d'un sifflet des loges qui choque le parquet, ou d'un bravo du parquet qui déplaît aux loges pour déchaîner la tempête. Aux vers :

« J'aime mon maître tendrement;
Ah ! combien j'aime ma maîtresse »,

on riposte maintenant : *Il n'y a plus de maître ; il n'y a plus de maîtresse ;* et le lendemain, Fréron regrette qu'on n'ait pas fouetté la reine dans sa loge, comme une simple grisette. Bientôt, on ne pourra plus jouer *Iphigénie en Aulide ;* « monument honteux de l'antique adulation française », ni *Œdipe à Colone*, car Œdipe est un roi digne de pitié, et « les rois et les princes ne doivent être montrés sur la scène que dans leur laideur naturelle, c'est-à-dire comme le fléau et l'exécration du genre humain » (1).

Quelques-uns des théâtres nouveaux obéissent assez volontiers à ce mot d'ordre et suivent le torrent débordé. Boursault a juré de ne donner que des pièces patriotiques, et l'on n'est pas patriote maintenant si l'on est royaliste. A la salle Molière, au Marais, à la Cité-Variétés et aux Variétés-Amusantes, on attaque donc le roi aussi vivement qu'au théâtre de la rue Richelieu. Louis XVI, ci-devant père du peuple, ci-devant commis de la nation, subit en quelques mois

(1) Appréciation du journal *Le Sans-Culotte*.

de multiples métamorphoses : il est successivement un lourdaud imbécile, un mari très trompé, un charlatan, un tyran, un conspirateur, un traître; et les peines qu'on lui inflige ne sont pas moins variées : il est ou déposé, ou emprisonné, ou exilé, ou exécuté. Et quand on rencontre ces pièces immondes, non jouées et non jouables, qui s'appellent *l'Autrichienne en goguette*, *les Grands Comédiens de Marly*, *l'Amoureuse Journée*, on est tenté de savoir gré aux auteurs qui veulent bien produire leurs violences sous la forme allégorique.

Personne, d'ailleurs, ne s'y trompe : dans *les Émigrés aux terres australes*, c'est bien Louis XVI qui s'appelle Fier-à-Bras, et dans *Robert, chef de brigands*, représenté au théâtre du Marais le 6 mars 1792, c'est bien encore lui qui, sous le nom d'Adolphe de Marbourg, est poignardé, « pour cause d'oppression », par un mystérieux tribunal (1). Enfin, dans *les Peuples et les Rois ou le Tribunal de la raison*, c'en est fini des ménagements et des allégories. C'est Louis XVI en personne qui subit l'interrogatoire que voici :

LE SANS-CULOTTE.

Qui es-tu ?

LE ROI.

De quel droit oses-tu m'interroger ?

(1) Voir dans l'*Histoire de ma vie*, de George Sand (t. II, ch. VII), une très curieuse appréciation de ce drame bizarre, sublime et ridicule.

LE SANS-CULOTTE.

Du droit de la nature qui m'a fait homme comme toi. Parle.

LE ROI.

Je suis roi.

LE SANS-CULOTTE.

Qui t'a fait roi ?

LE ROI.

Dieu.

LE SANS-CULOTTE.

Tu es un imposteur. Ton père et ta mère t'ont mis au monde sans y chercher plus de façons que mon père et ma mère.

LE ROI.

Mes illustres aïeux...

LE SANS-CULOTTE.

Tu répondras ici de tout le sang qu'ils ont versé. Dis, y avait-il des rois avant les hommes?

LE ROI.

Il n'en fallait point alors.

LE SANS-CULOTTE.

Mais il y avait des hommes avant les rois.

LE ROI.

Cela se peut.

LE SANS-CULOTTE.

Ils se passèrent donc de roi, les peuples anciens.

LE ROI.

Ils étaient sauvages. A mesure qu'ils s'éclairèrent, ils sentirent la nécessité d'avoir un chef.

LE SANS-CULOTTE.

Les peuples firent donc les rois.

LE ROI.

Mais...

LE SANS-CULOTTE.

Te v'la pris. Tu mens quand tu dis que Dieu t'a fait roi.

LE ROI.

Dans sa sagesse éternelle il consacre les trônes pour le bonheur des hommes, et ce fut lui qui fit naître le besoin d'avoir des rois.

LE SANS-CULOTTE.

Il fait aussi venir le poison à côté des plus beaux fruits. »

A la même époque, dans *le Jugement dernier des rois,* on voyait, au théâtre de la République, tous les monarques de la terre engloutis dans un volcan. C'est dans un volcan aussi qu'à la fin du *Tribunal de la raison* Louis XVI disparaît. Seulement, la Cité-Variétés, fidèle aux habitudes des spectacles populaires, avait imaginé une mise en scène plus compliquée, et combien imposante ! Du milieu des flammes se dressaient les bustes de Brutus, de J.-J. Rousseau, de Lepelle-

tier et de Marat; un éblouissant faisceau d'armes les encadrait et, au-dessus, on lisait ces mots, tracés en lettres de feu : *République une et indivisible.*

Et pendant ce temps, les vieux routiers des boulevards, le sage Audinot, le prudent Sallé et le timide Nicolet continuaient paisiblement à divertir les petits bourgeois, très inoffensifs. Jamais peut-être les Grands Danseurs n'ont exécuté de plus hardies cabrioles; jamais les pantomimes de l'Ambigu n'ont été à plus grand spectacle; jamais tant de Colins champêtres n'ont aimé tant de Colettes; et jamais Arlequin ne s'est plus gaiement désintéressé de la chose publique. Contre le clergé, les doyens des théâtres populaires pourront dépenser tout à l'heure une verve très narquoise : ils ne cesseront pas pour cela d'être les héritiers des vieux forains; au contraire. A l'égard de la royauté, ils gardent une réserve qui est aussi une de leurs traditions.

Une preuve encore offerte par ces vieux théâtres de leurs sentiments pacifiques, était le touchant appel qu'ils adressaient, en 1789 et 1790, aux émigrés et aux nobles. Les premiers n'étaient que des frères malheureux dont on devait plaindre l'égarement passager; des autres on pouvait attendre les plus généreux sacrifices. Ces sacrifices, on les escomptait d'avance. Dans *le Chêne patriotique*, dans *le District du village*, et dans *la Fête de la Liberté*, ne voyait-on pas des seigneurs, ducs et marquis, prêter serment à la Nation, renoncer à des redevances régulières, recevoir à leur table des patriotes en sabots, et réparer en un jour vingt siècles

d'iniquités ? A l'un même de ces puissants de la veille l'auteur de *la Noblesse au village* prêtait une ingénieuse idée, joliment mise en scène aux Variétés Amusantes. La satire est gaie, spirituelle, sans méchanceté.

Curieux de savoir si les hommes qui tiennent de plus près à la nature sont aussi susceptibles que les autres de se laisser éblouir par le vain éclat des grandeurs, un seigneur fait préparer une collection de parchemins, de cordons rouges et de cordons bleus. On les lui apporte sur la grande place, où tout le village est assemblé ; et là, il déclare à ses vassaux qu'il va, par une distribution générale de titres, leur donner les plus grandes preuves d'égalité et de fraternité. « Ceux qui n'ont pas encore cinquante ans, dit-il, je les fais ducs ; de trente à quarante, on sera comte ; de trente à vingt-cinq, marquis; de vingt-cinq à quinze, chevalier ». Tout le village est dans la joie : chacun prend son cordon et son parchemin, tandis que le bon seigneur chante :

« Mes amis, je dois vous le dire,
Je crois combler tous vos souhaits ;
Vous rendre contents pour jamais
Est le seul bonheur où j'aspire.
Mais pour être heureux, jugez bien
L'épine que cache la rose ;
Sans la vertu, la noblesse n'est rien;
La vertu seule est quelque chose. »

A peine ces paysans naïfs sont-ils anoblis, que tous les défauts reprochés naguère à leurs maîtres fondent

sur eux. C'est pis qu'une contagion. Julien, qui aime Fanchette de tout son cœur, cherche à la disputer, l'épée à la main, au chevalier Nicodème, son rival. Colas ne veut plus que son fils épouse Fanchette : il lui destine une dame de la ville. Il refuse même au collecteur Guillot de payer sa contribution patriotique, parce que celui-ci ne l'a pas demandée avec la politesse d'un manant parlant à un duc. La baronne Margot refuse de payer au comte Blaise dix écus qu'elle lui doit ; et si elle agit ainsi, c'est « pour l'honneur de la noblesse ». En un mot, le bon sens a déserté toutes les têtes du village. Avant le funeste présent de M. d'Orval, les paysans vaquaient paisiblement à leurs travaux ; depuis qu'ils sont nobles, disputes et brouilleries ont remplacé le labourage. Aussi tout le canton ne tarde-t-il pas à rapporter sur la place titres, parchemins et rubans ; et Monseigneur, enchanté, leur dit :

« Mes amis, n'oubliez jamais
Que là grande vertu du sage
Est de répandre ses bienfaits
Sur celui que le ciel outrage.
Secourir tous les malheureux,
Souffrir ses maux avec courage,
Dans la paix mettre tous ses vœux,
Voilà la noblesse au village. »

Il y a là une bonne grâce d'autant plus savoureuse, que cette piécette, sans prétention ni violence, était jouée en pleine Terreur, et sur un théâtre où presque tous les soirs on glorifiait Marat. *L'Ami du peuple*

alternait, en effet, sur la scène des Variétés Amusantes, avec *la Noblesse au village*.

La même modération, à laquelle on pouvait alors très bien ne pas s'attendre, se retrouve à la Cité-Variétés, bien connue pour son civisme, et le moins débonnaire des petits théâtres. Lisez plutôt *la Première Réquisition*. Francœur et Gafignac arrivent dans une auberge des environs de Paris, d'où ils sont partis pour aller combattre aux frontières. Tandis qu'ils causent avec une servante jeune et jolie, dont ils voudraient bien faire une vivandière, surviennent trois étrangers : un invalide avec des béquilles, un vieillard en habit et perruque noirs, et une jeune personne que l'un appelle sa fille et l'autre sa nièce. A la suite d'aventures drôlatiques et parfois lestes (1), on découvre dans ces trois étrangers des royalistes qui se sont déguisés pour échapper à la réquisition. Il eût été facile aux auteurs de rendre ces mauvais Français odieux, et de déchaîner contre eux la colère des spectateurs. Point du tout. Les jeunes nobles prennent leur parti de si aimable façon, ils promettent si franchement de faire de braves soldats, ils chantent avec

(1) Ces aventures soulevèrent d'ailleurs d'énergiques protestations. La prétendue jeune fille a partagé la chambre de la servante qui, s'étant aperçue bien vite du sexe de sa voisine, sort éplorée en criant : au secours ! Là-dessus, un jeune citoyen du parterre se lève, proteste avec violence contre une pièce qui attaque les mœurs, déclare scandaleux qu'on ose, dans une République, montrer de pareilles ordures, et prévient que lui et ses camarades sont parfaitement résolus à faire partout respecter la décence.

tant d'entrain des couplets patriotiques, que le public attendri leur pardonne et les acclame.

Mais souvent aussi les attaques contre l'aristocratie prenaient une forme moins plaisante et moins pacifique (1). Tantôt on allait chercher dans les temps anciens une histoire bien sombre, un drame bien noir, et l'on mettait en scène « *les abus de l'ancien régime* et *les crimes de la féodalité* » ; tantôt on représentait les seigneurs plus attachés que jamais à des droits iniques et vexatoires; et c'étaient alors, dans le sein des grandes familles et sur la scène, des luttes terribles entre les fils ralliés à la République et les pères demeurés fidèles aux idées d'autrefois. Le plus souvent enfin, les nobles jouaient le rôle de traîtres dans des pièces très patriotiques, et les auteurs faisaient ainsi une double besogne : ils glorifiaient les armées républicaines et jetaient l'anathème sur les émigrés ligués contre la France.

C'est là le sujet préféré : on le retrouve sur plusieurs scènes, petites et grandes, et particulièrement au Théâtre Molière, où « les patriotes, dit un recueil du temps (2), portent plus que partout ailleurs des pièces désespérantes pour l'aristocratie : elle y est complète-

(1) Dans *le Retour du père Gérard à sa ferme* on rit encore (mais le rire est moins bienveillant) des nobles émigrés qui ont peur de se battre :

« Que font ces héros si terribles
Cantonnés sur les bords du Rhin ?
Ils seront longtemps invincibles,
S'ils ne font pas plus de chemin. »

(2) *Almanach des Spectacles*, de Duchesne.

ment bafouée et livrée à la risée publique ». Dans *la Grande Revue des armées noire et blanche,* jouée au Théâtre Molière, les nobles émigrés sont non seulement ridicules, mais haïssables. Boursault restait fidèle à sa parole et donnait toujours des pièces patriotiques.

Cette fois-ci encore, nous sommes aux frontières, mais dans une petite ville d'Allemagne. Prêt à envahir la France, Condé passe en revue son armée, et expose son plan de campagne. Il va marcher sur Paris, le réduire en cendres, y replanter les lis, y reconstruire la Bastille qui, agrandie, occupera tout le faubourg Saint-Antoine. Les évêques non assermentés seront nommés cardinaux, pourvus de gros bénéfices et des plus belles charges de la cour. Tous les gentilshommes émigrés, y compris les cadets de Gascogne, seront nommés lieutenants généraux, et auront pour le moins dix mille soldats à commander. On va donner le signal du départ : Royou, le très angélique abbé Royou, parcourt les rangs, monté sur une mule, et bénit tous ces fils de croisés, croisés eux-mêmes... Soudain, résonne le *Ça ira.* Les Bleus arrivent, et la terreur se répand dans l'armée blanche. Brise-fer-Condé se sauve par le trou du souffleur : Bébé-Monpas, le cardinal Collier, Faucigny-coup-de-sabre, Crispin-Calonne sont pris et forcés de chanter l'hymne patriotique. Presque toutes les pièces, sur tous les théâtres, se terminaient alors ainsi, et les Parisiens trouvaient un malicieux plaisir à entendre déclamer la *Marseillaise* par les ennemis de la République. De bonne grâce, comme dans *la Première*

Réquisition, ou de force, comme dans *les Armées noire et blanche,* il faut que les nobles s'exécutent.

Curés et moines, abbés et prélats, évêques et cardinaux, le pape lui-même, ne peuvent davantage, on va le voir, se soustraire à cette obligation.

CHAPITRE VI

LA RÉVOLUTION AUX THÉATRES DES BOULEVARDS (*suite*).

(1791-1794.)

Les spectacles populaires et le clergé. — Couvents, religieuses et moines. — *Les Visitandines ; la Partie carrée ; la Journée du Vatican*, aux grands théâtres ; *les Sœurs du pot* et *l'Omelette miraculeuse* aux petits. — Pape, cardinaux, évêques, prélats et abbés. *La Confédération du Parnasse; l'Orage; le Divorce.* — Les curés. *La France régénérée. Au retour. Encore un curé.* — Des rues Richelieu et Louvois aux boulevards. — Une soirée chez Nicolet à la fin de 1793.

Les philosophes du XVIIIe siècle avaient mené l'attaque contre les institutions religieuses avec une ardeur, une persévérance et une suite peu communes. L'absurdité d'un dogme qui ne se maintenait que par l'abdication de la raison persécutée ; la puérilité d'un culte qui servait d'aliment à la superstition ; la tyrannie d'un système, démocratique à l'origine, et devenu, avec les princes de l'Église, les abbés à bénéfices, les couvents, les richesses entassées, les abus de toutes sortes, essentiellement aristocratique et oppressif ; les funestes effets de l'action exercée, fanatisme, ignorance, retour à la barbarie du moyen âge; le caractère antisocial d'une morale dont les

principaux représentants ne songeaient qu'à leur salut personnel : tout cela avait été exposé avec une logique supérieure ; et, en 1789, la foule, aisément conquise, des libres esprits voyait d'autant plus clair, qu'aucune réfutation sérieuse n'avait été tentée. On avait bien brûlé des livres, et çà et là pendu ou roué un Sirven, un Labarre, un Calas ; mais les bûchers, les gibets et les roues ne sont pas des raisons. Si, à la veille de la Révolution, la monarchie était encore populaire, le haut clergé avait complètement cessé de l'être. On ne songe pas à armer ces deux puissances l'une contre l'autre, comme l'aurait voulu Voltaire, dont les dernières tragédies montrent les prêtres fanatiques et sanguinaires confondus et punis par les rois ; mais on les désallie. A la Comédie-Française, où, depuis *Œdipe*, les attaques se dissimulent sous le voile transparent de la mythologie et de l'histoire, on peut bien encore, dans *Charles IX* par exemple, vouer à une commune exécration la monarchie imbécile et le clergé fanatique ; mais sur les boulevards, où les vieilles histoires n'intéressent personne et où les légendes grecques ne feraient point recette, on procède avec plus de simplicité. D'un côté le roi, de l'autre les prêtres ; et, dès 1789, la séparation morale de l'Église et de l'État est, sur les théâtres populaires, un fait accompli. Le respect, la tendresse dont on entoure encore le roi, le clergé ne les inspire plus.

Si vive même est l'antipathie, qu'on n'attend pas le décret sur la liberté des spectacles pour la mani-

fester. Fidèles aux pratiques de l'ancien régime, les commissaires de la censure dramatique, qui n'est pas encore abolie, essayent bien de résister ; et en 1789 et au commencement de 1790 leurs refus d'approuver se multiplient à l'administration de la police, dont le chef est juge suprême. Mais on ne les écoute plus ; et le bon Suard se fait de grandes illusions quand, après avoir condamné une comédie, *la Communauté de... Copenhague*, dont les acteurs sont des religieuses, un évêque et un moine libertins, il ajoute naïvement :. « Je n'imagine pas que la liberté du théâtre aille jamais jusque-là (1) ». Or, elle allait grand train *jusque-là*, la liberté du théâtre. Dès les premiers mois de 1790, les portes s'ouvrent à une foule de pièces, les unes depuis longtemps écrites et arrêtées par le gouvernement, les autres nouvelles, mais qui toutes glorifient la suppression des vœux monacaux, récemment votée par l'Assemblée constituante. Et ces attaques, ce sont les théâtres des boulevards, l'Ambigu, les Associés, le Théâtre-Français Comique et Lyrique, qui en donnent le signal. Lorsque, en 1791, après *Charles IX*, tragédie classique faite d'après la tactique chère à Voltaire, la Comédie-Française risquera des sujets

(1) C'est ce même Suard qui, le 20 janvier 1790, donnant son avis sur une pantomime du boulevard, écrivait : « Je crois qu'en permettant la représentation de cette pantomime il serait convenable de prescrire au directeur de l'Ambigu-Comique de ne point donner aux acteurs le costume connu des religieux de la Trappe, ni d'aucun ordre religieux. » Il n'était pas dans le mouvement, le très digne Suard.

modernes, et donnera la *Mélanie* de La Harpe, une vieille pièce longtemps interdite, *les Victimes cloîtrées* de Monvel, un drame sombre, faiblement écrit, mais où se révèle une véritable entente de la scène et des effets à produire, et *le Mari directeur*, une comédie grossière, où moines et nonnes mêlent des danses très libres à des propos très libertins, elle ne fera que suivre l'impulsion donnée, imposée en quelque sorte par les théâtres populaires (1). Ce sont eux qu'envahit d'abord l'armée monacale, eux qui en exhibent les types variés. « On vit là, dit Camille Desmoulins, les barbus et les rasés, les frisés et les tondus, les bleus, les gris, les noirs, les capuchons ronds et ceux en pointe, les grandes et les petites manches, les scapulaires et les chapelets, les escarpins, les sandales et les va-nu-pieds ».

Mais comment s'y prendre pour rendre ces nouveaux personnages odieux, et surtout ridicules? Quelle forme donner à la satire qu'on prépare ? Est-ce encore le fanatisme, tant exploité depuis près d'un siècle, qui va reparaître sur la scène ? Les fournisseurs d'Audinot et de Sallé referont-ils, sous forme de drames, les tragédies de Voltaire, et iront-ils chercher des sujets dans des temps et des pays dont leur public ordinaire ignore profondément l'histoire ? Ils s'en garderont bien. Un d'eux, le sieur Gabiot, s'y est risqué dans son *Autodafé*, et les critiques

(1) Il ne faut pas compter *le Couvent*, de Laujon, joué à la Comédie-Française au début de 1790, petite pièce simplement plaisante, et tout à fait inoffensive.

qu'il a recueillies en guise de droits d'auteur servent de leçon à ses confrères (1). Non : il faut aux habitués des boulevards des choses plus faciles à comprendre, des choses nouvelles, intéressantes, dramatiques. Et voici, précisément, qu'un drame réel, une actualité, s'offre de lui-même. En 1789, tout Paris s'apitoie sur les infortunes d'une jeune fille qui, enfermée malgré elle au couvent d'Argenteuil, a demandé l'annulation de ses vœux ; et, sur les conclusions d'Hérault de Séchelles, alors avocat général, droit vient d'être fait à sa requête. Quel admirable sujet, dramatique et satirique ! Quel bon moyen de tirer aux Parisiens ces larmes, qu'ils ont si faciles, et quelle occasion de dévoiler les horreurs, les abominations, les crimes inouïs et monstrueux que cachent ces maisons si bien closes, noires, silencieuses ! Aussi, tous les auteurs à la fois, au même moment, avec la même ardeur, sinon avec le même succès, se précipitent à l'assaut des couvents. Ils en fracturent les portes, bousculent les tourières, ouvrent les cachots, délivrent les victimes, et les traînent ahuries, tremblantes, sur la scène où les accueillent des cris d'horreur, d'angoisse et de pitié... A l'Opéra-Comique, ce sont *les Rigueurs du cloître*, aux Associés *les Religieuses*, aux Délassements Comiques *les Religieuses délivrées* et *la Sortie du Couvent*, à l'Ambigu *les Sœurs du pot*, au Vaudeville *le Petit Sacristain*, au Théâtre-Français Comique et Lyrique *les Vœux forcés*.

(1) Voir la note 1 de la page 22.

Et le succès de toutes ces pièces est tel, que, une fois le procès gagné, les vœux abolis et les couvents ouverts, on se garde bien d'abandonner une mine si précieuse. Seulement, pour rajeunir la matière et renouveler la curiosité, ce ne sont plus les infortunes de religieuses involontaires qu'on dépeint, mais leurs dépravations ; ce n'est plus à la pitié des spectateurs qu'on fait appel, mais à leurs bas instincts. Dans *les Visitandines*, nous apprenons à quoi rêvent les jeunes nonnes, et ils ne viennent pas du paradis, les anges à moustaches qui troublent leur sommeil. On ne trouverait pas non plus dans un recueil de cantiques la chanson gasconne que chante certain valet déguisé en capucin. Nous assistons aussi aux ripailles de trois révérends pères qui, entourés de jambons, de pâtés et de bouteilles, scandalisent par leurs propos le portrait de saint François. C'est encore pis dans *la Partie carrée*, où capucins, nonnes et dragons font d'un monastère un mauvais lieu. Le Sacré-Collège deviendra lui-même tout à l'heure un tripot, un bal public et un cabinet particulier. Et c'est ainsi qu'après avoir débuté par des pièces très dramatiques ou assez comiques, toutes honnêtement satiriques, et dont l'idée et l'inspiration étaient excellentes, on arrive, à la fin de 1793, au dernier degré de la licence, de l'ignominie et de la bêtise. Si le *Journal des Spectacles* avait le tort de protester trop tard, et de protester dans un style supérieurement ridicule, au fond il avait raison de dire : « C'en est fait des mœurs, c'en est fait de la République, si une loi ri-

goureusement salutaire ne se hâte de faire balayer du théâtre les impolitiques ordures qui le polluent, et dont les émanations méphitiques forment non seulement un nuage fuligineux qui soustrait aux regards du peuple le bon goût et la vertu, mais encore qui imprègne d'un poison destructeur ses facultés morales et intellectuelles. »

Tout naturellement, on est tenté d'attribuer aux fournisseurs habituels des boulevards, à ceux-là surtout qui travaillent pour les théâtres nouveaux, ouverts après le décret d'affranchissement, et plus prêts à abuser des libertés nouvelles, ce dévergondage inutilement impie et ces inepties ordurières. N'est-ce pas dans le quartier du Temple, près des Porcherons et de la Courtille, chez les successeurs des anciens forains, que devaient naître et prospérer les œuvres dramatiques les plus violemment agressives, grossières et indécentes, de la Révolution ? Eh bien, non : *les Visitandines* et les pièces les plus caractéristiques en ce genre appartiennent au répertoire de Louvois et de Feydeau : l'ancien Théâtre de Monsieur a pris sans scrupule cette spécialité. Les scènes populaires gardent une tenue, relative bien entendu à une époque où il ne faut pas se montrer trop exigeant, mais très digne de remarque. On peut, sans revenir scandalisé, aller voir à l'Ambigu *les Sœurs du pot*, histoires d'une vieille supérieure amoureuse d'un jeune apothicaire et d'une jeune nonne aimée d'un vieux médecin. Évidemment, les spectateurs, « petits bourgeois et négociants fatigués des affaires du cabinet ou du

comptoir, et désireux de rire », s'intéressaient beaucoup plus à l'intrigue, aux méprises et à la déconvenue des deux barbons, qu'à la satire, très bénigne. Au reste, l'auteur déclarait lui-même dans un couplet qu'amuser avait été son but principal :

« La tendre humanité des sœurs
Mérite un trop sincère hommage
Pour que l'auteur ait eu, Messieurs,
D'autre but que le badinage.
Plaire et divertir
Fut son seul désir. »

Dans l'*Omelette miraculeuse,* donnée au théâtre bâti sur les ruines de l'église Saint-Barthélemy, la critique est plus sensible et l'attaque plus directe ; mais rien ne met la pudeur en alarme, rien ne provoque aux violences ; et il n'est pas téméraire de supposer que les habitués du Palais-Variétés trouvèrent les roueries du capucin Polycarpe infiniment plus amusantes que la profession de foi du père Mathurin, laboureur et philosophe, disciple du vicaire Savoyard. Ce catéchisme républicain est en même temps, et surtout, un conte drôlatique, ingénieusement arrangé pour la scène. On dirait un peu d'*Émile* délayé dans un vieux fabliau par un ancien familier de la Foire Saint-Germain, aujourd'hui hôte assidu du club des Jacobins. Comme cette farce est vraisemblablement très peu connue, il vaut la peine d'en donner une analyse et des citations (1).

(1) Bibliothèque Carnavalet, n° 15019, carton 26. Comédie de Ducancel, cataloguée comme inédite. Représentée pour la pre-

On aura de la sorte une idée des attaques dirigées contre les moines par les petits théâtres, en l'an II de la République.

La très dévote Mathurine se dispute avec son mécréant d'époux.

MATHURINE.

« Mathurin !

MATHURIN.

Queu que tu veux, not'femme ?

MATHURINE.

Vous vous damnez, mon pauvre homme, vous vous damnez. Avez-vous déjà oublié ce biau sermon que not'curé nous a dégoisé le jour des Rameaux ? Toutes ces belles guirlandes du Paradis, ces vilains tisons de l'Enfer ? Ça ne vous a pas tant seulement ému ?

MATHURIN.

Ah ! mon Dieu, pas un brin ; graine de niais, tout ça, not'femme, graine de niais !

MATHURINE.

Comment ! graine de niais ! Ah ! le parpaillot ! Mais tu sais bien, mon pauvre homme, que v'la la sainte quinzaine de Pâques, et qu'tu n'auras pas l'absolution.

MATHURIN.

Tiens, Mathurine, tu perds la tête avec tout ce baragouin-là. Dis-moi un peu : les hommes ne se ressemblent-ils pas tous ? Ne sont-ils pas tous de chair et d'os comme moi, hein ?

mière fois sur le Théâtre du Palais-Variétés le 18 Frimaire an II (8 Décembre 1793).

MATHURINE.

Oui.

MATHURIN.

Eh ben, si les hommes ne sont ni pus ni moins qu'des hommes, pourquoi s'ti là, parce qu'il aura un beau rabat, un bonnet carré ben bouffant comme un chou de Milan, un surplis raide et plissé comme un pied de céleri, aura-t-il le droit de faire d'un fripon un honnête homme? Un homme en tue un autre; c'est par comparaison que j'te disons ça... Eh ben, crois-tu que parce que not'curé aura tout saintement bredouillé quatre ou cinq patenôtres à la face de l'assassin, que c't assassin n'en sera pas moins un monstre qu'il faudra envoyer à la mort, hein?

MATHURINE.

Mathurin, peut-on se moquer comme ça de la sainte confession?

MATHURIN.

Tiens, Mathurine, je croyons de toute not'âme à un Dieu; mais, morgué, ce n'est pas quand on l'entortille de toutes ces fariboles de patenôtres, de rogations, de vigiles et de jeûnes. Quand j'pensons à ça, m'est avis que je vois la divinité comme un biau p'tit enfant, frais, vermeil et moulé, dont on emmaillote la nudité avec un tas de langes et de brimborions pus ridicules les uns que les autres. Mort de ma vie! Dieu a-t-il besoin de toutes ces vilenies-là pour qu'on l'admire?

MATHURINE.

Oh! l'impie! C'est fini, Mathurin; tu mourras dans l'impénitence finale.

MATHURIN.

Ventregué, not'femme, viens avec moi dans la campagne à quatre heures du matin. Viens voir grimper majestueuse-

ment sur la montagne ce biau soleil qui, quand il paraît, fait chanter les moineaux et les linottes. Le soleil n'dira pas de jeûner quand tu auras faim, de boire de l'eau quand tu auras d'bon vin. Il te dira, comme à moi : ne fais d'mal à personne; aime bien ta femme, tes enfants, ta patrie; cultive bien ton champ, arrose-le de tes sueurs si tu veux qu'il se fertilise sous tes mains robustes. Eh ben, jarnigué, v'là ma religion à moi ; j'n'en avons pas d'autre.

MATHURINE.

Mathurin, vous voulez aller dans l'Enfer : vous irez, mon ami. Mais, sur mon Dieu, j'ne vous y suivrons pas. A partir d'à présent, ça fait quitte : je n'voulons pas vivre avec un réprouvé. J'allons conter tout ça au père Polycarpe, ce saint, ce digne homme. »

Le voici justement qui arrive, le père Polycarpe, en quête d'un souper et d'un gîte, et très désireux de confesser la gentille Babet, joie de la maison. On devine s'il est bien reçu.

MATHURIN.

« Dites-moi un peu ce que vous v'nez faire cheux nous. V'là déjà trente fois que j'vous disons de nous laisser tranquille. Tenez, j'n'aimons pas les grugeux. J'aurions cent fois plus de plaisir à héberger un pauv' voyageur, ou ben un brave défenseur de la patrie, qu'à engraisser un tas de fainéants comme vous, qui v'nont nous gratter jusqu'à la moelle des os ; et tout cela pour des *Oremus* et des *Miserere*. J'vous en prévenons, père Polycarpe, vous et tout' vot' séquelle, j'ne donnons pas dans la bosse, et, si vous faites ben, vous n'y reviendrez pas.

POLYCARPE.

Une âme pieuse, mon frère, ne se rebute jamais.

MATHURINE.

Allez, mon révérend, je crois qu'il n'y aurait qu'un miracle pour sauver mon pauvre homme.

POLYCARPE.

Un miracle, ma sœur ! Le Ciel est assez grand et assez généreux pour le faire, quand il s'agit de ramener au bercail une brebis égarée.

MATHURIN.

Vous m'faites rire avec vos miracles, père capucin. J'nons pas l'estomac assez vigoureux pour digérer des miracles. »

Il a tort de rire, Mathurin. Ah ! il ne veut pas croire aux miracles ! A un serviteur de saint François il n'offre qu'un œuf, une cruche d'eau et une botte de paille ! Il sera puni; et c'est le frère Oignon qui apporte dans sa besace le châtiment mérité. — Elle est rondelette, la besace tire-lire du quêteur : des œufs, et, dans une bouteille à deux poches, un bourgogne du meilleur cru. Pendant qu'il est seul avec son complice, Polycarpe casse les œufs, les bat et les verse dans son bâton, un long roseau creux dont il bouche l'extrémité avec de la cire blanche. Il vide un des compartiments de la double bouteille et remplace le vin par de l'eau. Maintenant tout est prêt : les incrédules peuvent revenir. Sous les yeux de Mathurin et de Mathurine, de Babet et de son fiancé, du curé et des voisins, les deux saints hommes vont faire l'omelette avec le seul œuf si peu généreusement offert. Mais, ô prodige ! tandis que Polycarpe tourne le liquide avec son bâton, l'omelette augmente, la poêle se remplit, frère

Oignon se prosterne, Mathurin tremble, et Polycarpe en extase lève vers le ciel ses mains jointes.

« Grand Polycarpe ! ô mon illustre et vénérable patron, du haut de ta splendeur céleste tu as daigné jeter un regard de miséricorde sur l'humble serviteur qu'un incrédule, un athée, abreuvait d'outrages.

MATHURINE.

Vous voyez, Mathurin, vous voyez. Croirez-vous maintenant aux saints miracles de l'Église?

MATHURIN.

Ma femme, ma petite femme, tais-toi ! C'est fini : je croyons à tout ce que tu voudras. »

Il croit bien plus, le malheureux, quand Polycarpe, prenant la bouteille, verse d'abord l'eau du compartiment de droite, puis, après une prière, le vin du compartiment de gauche.

POLYCARPE.

« Mathurin, croyez-vous maintenant au miracle des noces de Cana?

MATHURIN.

Mon révérend père, épargnez-moi. Je suis un grand scélérat.

POLYCARPE.

J'ai opéré une conversion difficile; bénissons le Seigneur. Pour unique pénitence, Mathurin, je t'impose d'aller coucher cette nuit dans la petite étable au fond de la cour, et moi je coucherai dans ton lit avec le frère Oignon. »

Mais pendant qu'il confie à Babet l'honneur de dénouer ses sandales, des villageois indiscrets osent ouvrir la sainte besace, qu'ils trouvent remplie d'écailles d'œufs, et toucher à la bouteille sacrée, dont ils aperçoivent la cloison intérieure et les deux goulots. Le stratagème est découvert, les deux fripons jetés à la porte, et Charles, le fiancé de Babet, s'écrie :

« Mes camarades, vous venez de voir un échantillon des prêtres. Ils ont toujours été le fléau de l'humanité. Un temps viendra peut-être où, sur les débris de la superstition et du fanatisme, les Français élèveront un temple à la Raison et à la Philosophie. En attendant, admirer l'auteur de la nature, que ce soit là notre culte; chérir la liberté et l'égalité, que ce soient là nos dogmes; être utile à ses semblables et servir sa patrie, que ce soit là notre morale.

MATHURIN.

Longtemps l'peuple crut bonnement
A tous ces jongleurs fanatiques ;
Mais on voit quel cas à présent
Il fait d'leurs merveilles mystiques.
On n'voit qu'not' Révolution
Et ses infaillibles oracles
Qui sach' fair' sans prétention
Tous les jours des miracles.

MATHURINE.

D'puis deux mille ans j'étions d's idiots,
Embêtés par la monacaille.
Maintenant j'faisons fair' d' fiers sauts
A toute c'te sainte canaille.
Parfois j'rencontrons d's intrigants ;
Mais l'sans-culotte est là qui guette

Les traîtres et les charlatans
Pour en faire une om'lette. »

L'attaque contre les monastères et les moines avait pu se produire brusquement et brutalement. Comme le prouvaient *Mélanie, Éricie ou la Vestale, les Réchappées du couvent, la Fête de Sainte-Ursule*, d'autres pièces encore, depuis longtemps composées, de pareils sujets étaient mûrs pour la scène, et les théâtres populaires ne pouvaient manquer de les adopter très vite : les scandales récemment dénoncés en faisaient des actualités, et ils renfermaient des éléments très dramatiques ou très comiques, c'est-à-dire ce que réclamait surtout le public des boulevards.

La critique des prélats à bénéfices et des abbés de cour devait tarder un peu plus et se montrer moins agressive. Elle n'offrait qu'un intérêt médiocre à des spectateurs, petits bourgeois, qui ne connaissaient guère ces gens-là : on ne les rencontrait pas, comme les moines quêteurs, à tous les coins de rue, devant la porte de toutes les maisons. On laisse donc à la Comédie-Française le plaisir de porter les premiers coups, qui ne sont pas bien douloureux : c'est, dans *Épiménide*, un simple couplet chanté sur l'air d'*Orphée* par un abbé de boudoir, personnage d'ailleurs tout à fait accessoire :

« J'ai perdu mon bénéfice :
Rien n'égale ma douleur. »

Sur les boulevards, on s'intéresse d'autant moins à ces personnages inconnus, qu'on se flatte encore, en

1790, que la noblesse d'église, comme la noblesse d'épée, est animée de sentiments fraternels, désintéressés, généreux. Plusieurs pièces de cette époque montrent bien cette illusion, dont le Nicodème du cousin Jacques s'est déjà fait l'interprète naïf. Dans *la Confédération du Parnasse* un abbé chante :

« Oui, tout le bien que j'ai perdu
M'en procure un plus magnifique;
Avec usure il m'est rendu
Par la félicité publique.
Il ne manquerait à mes vœux
Que de doubler le sacrifice.
Si les Français sont tous heureux,
Ce sera là mon bénéfice. »

Ah! qu'ils avaient l'âme candide, les braves gens qui écrivaient ces vers, et ceux qui les applaudissaient ! Ce beau rêve se dissipa bientôt, quand on vit, après le décret du 2 novembre, le haut clergé fort peu résigné à la perte de ses biens, et très résolu à ne pas s'immoler comme avaient fait les nobles dans la nuit du 4 août. Les directeurs relèguent alors dans leurs cartons les couplets désormais hors d'usage du fantastique abbé, et les pièces changent de ton, sans pour tant devenir méchantes. C'est d'abord sans amertume ni violence, gaiement et drôlement, qu'on abandonne aux rires du parterre prélats et abbés, les uns gras et lourds, les autres fluets et coquets, tous riches, avides, paresseux et dissolus. Au Théâtre Molière, il n'est que ridicule, et l'on est presque tenté de le plaindre, ce pauvre évêque qui déplore sa ruine en termes si comiques.

« Je perds une abbaye... Oh! barbares destins!
Quelle abbaye encore! .. Ah! de Bénédictins!
On ne respecte rien, on a perdu la foi. »

A l'Ambigu, il ne provoque aussi que l'hilarité, l'évêque de Spire, si malicieusement berné et puni par le général Custine de sa platitude et de son avarice.

LE GÉNÉRAL.

« Nous ne sommes pas venus pour mettre les peuples à contribution. Notre mission est de les délivrer du joug et non de les pressurer.

L'ÉVÊQUE.

On reconnaît bien un héros à ce noble désintéressement.

LE GÉNÉRAL.

Il faut cependant que quelqu'un paye les frais de notre apostolat.

L'ÉVÊQUE.

Ah ! Monsieur, nous allons fatiguer le Ciel de nos prières pour qu'il sème sur votre route les plus brillants succès.

LE GÉNÉRAL.

Il nous faut quelque chose de plus solide, Monsieur l'évêque.

L'ÉVÊQUE.

Les humbles ministres du Seigneur, qui professent le détachement de toutes les choses humaines, n'ont que des vœux à offrir.

LE GÉNÉRAL.

Cependant, pour me prouver ce saint détachement, je

suis persuadé que vous ne refuserez pas de contribuer, pour votre part, d'une somme de quatre cent mille livres.

L'ÉVÊQUE.

Quatre cent mille livres, Dieu tout puissant ! Où voulez-vous que je les prenne ? Est-ce que l'oint du Seigneur peut être soumis à des contributions ? »

Eux aussi ne sont que comiques, les petits abbés de cour, dont on révèle aux Parisiens gouailleurs, sous une forme parfois un peu leste, les mœurs déplorables. On se garderait bien de les représenter comme des monstres odieux qui déshonorent et ruinent les familles, comme de sombres hypocrites dignes des pires châtiments. On ne les mêle qu'à des histoires plaisantes, et leurs mésaventures montrent bien leur libertinage, leur sottise et leur fatuité.

« Ce sont des sapajoux charmants,
Et leurs grimaces nous amusent. »

Voyez plutôt dans *l'Orage* ou *Ah ! quel guignon !* joué au Palais-Variétés, les infortunes grivoises d'un petit abbé licencieux, toujours surpris au bon moment, quand va sonner l'heure du berger ; et lisez *le Divorce*, donné au Vaudeville. Germeuil ne peut plus se rencontrer avec sa femme Isabelle : elle le fuit sans cesse. Est-il à la ville : elle court à la campagne, qu'elle abandonne dès le retour de son mari. D'où vient cette mésintelligence entre deux époux qui se sont toujours aimés ? Ne le devinez-vous pas ? Le coupable, c'est un de ces abbés de ruelles qui, se glissant dans les

familles, rendaient naguère les maris si malheureux et les femmes si méprisables ; c'est un de ces aimables corrupteurs

« Qui logeaient en maison commode
Leur très pieuse pauvreté.
Bagues de prix, bijoux de mode
Décoraient leur humilité.
Ils avaient voitures légères,
Jolis boudoirs, galants repas.
C'était bien vendre des prières
Qu'entre nous ils ne faisaient pas. »

Rien de tout cela n'est bien méchant, surtout si l'on songe que cette comédie fut jouée sous la Terreur. En réalité, le fanatisme anticatholique n'a jamais trouvé sur les boulevards une nourriture très substantielle. Les pièces violentes d'un bout à l'autre sont rares ; quelques scènes drôles, quelques couplets satiriques n'étaient pas pour satisfaire certains appétits robustes. Il était préférable alors d'aller aux grands théâtres, à ceux de la rue Feydeau, de la rue de Louvois et de la rue Richelieu. Là, du moins, on pouvait manger à sa faim : on avait à se mettre sous la dent des abbés, des évêques, des archevêques, des cardinaux, un pape, tous libertins, ivrognes, maltôtiers, coureurs de tripots, athées, voleurs, assassins, « les plus vilains puants que le diable ait engendrés ». Et, au retour, on digérait à l'aise la drôlesse servie dans *la Papesse Jeanne* (1) en habit pontifical et la tiare sur la tête,

(1) On joua aussi une *Papesse Jeanne* au Théâtre Molière, en même temps qu'au Théâtre de la rue Feydeau.

le pape libidineux si bien accommodé dans *la Journée du Vatican* par les enfants de Marius, amis de la Constitution française, et, dans *le Jugement dernier des rois*, un pape encore, cuit à point au feu d'un volcan.

Pour les auteurs et les habitués des petits théâtres, un personnage bien plus intéressant que pape, abbés et prélats, c'est le curé, surtout le curé de campagne. De celui-là on use et on abuse : il offre tant d'avantages ! Comme il est resté généralement aimé du peuple, on peut le présenter sous des couleurs favorables, et les spectateurs naïfs adorent les rôles sympathiques. Ensuite, comme il est d'humble origine, pauvre, doublement opprimé, par ses supérieurs et par son célibat, on peut montrer en lui une victime des abus, en faire même l'apôtre des revendications sociales. Tel il apparaît, en effet, sur presque toutes les scènes, au Vaudeville, à Molière, au Théâtre-Français Comique et Lyrique. Dans *l'Orphelin et le Curé*, il se félicite de voir les biens du clergé revenir à la nation. « Nous ne devons pas nous plaindre, dit-il, d'un sacrifice qu'exigeait impérieusement la rigueur des circonstances. N'était-il pas juste d'ailleurs de faire une répartition plus égale des revenus ecclésiastiques (2) ? » Dans *le Club des bonnes gens* il prêche la tolérance ; dans *la France régénérée* il glorifie la fraternité religieuse et donne l'hospitalité à un juif et à un protestant.

LE CURÉ.

« Je puis vous embrasser : ô sublime moment !

LE JUIF (*reculant*).

Je suis un juif.

LE PROTESTANT (*reculant de même*).

Et moi, je suis un protestant.

LE CURÉ.

Vous êtes citoyens.

LE JUIF.

Vous prêtre.

LE CURÉ.

Votre frère !...
Quiconque est citoyen et sert bien sa patrie
De tout temps fut l'ami de la divinité. »

Et, dans la même pièce, il ose lever la tête devant un évêque et dire son fait à ce riche égoïste, qui « dans un pauvre ne veut pas voir un frère ». Ces pièces sont de 1791. Un peu plus tard, en 1793, dans *Au retour*, voici le curé qui se marie.

« Désormais le presbytère,
Séjour de la liberté,
Par un froid célibataire
Ne sera plus habité.
Not' curé vivra chez lui,
Et sans dîmer sur autrui,
Il aura sa femme à lui,
Sa femme à lui.

Sans l'secours de la soutane,
Et comm' nous coiffé, vêtu,
Y r'mettra celui qui s'damne
Dans l'chemin de la vertu.

Y prêch'ra l's enfants d'autrui,
Puis le soir, en bon mari,
Il en f'ra qui s'ront à lui,
Qui s'ront à lui. »

Enfin, dans *Encore un curé*, un curé également marié avec une religieuse, le héros fume sa pipe, monte sa garde et fait l'exercice. « Ma foi, lui dit un soldat, si tu sais ton bréviaire comme tu sais l'exercice, ça fait un bréviaire bien su. »

« Que de tous ces bons apôtres-là
On ferait une belle milice !
Pour la nôtre, au temps où nous voilà,
Chacun d'eux doit quitter son service.
Si cependant ces chers chrétiens
Tenaient encore à leurs prières,
Ils chanteraient sur nos frontières
Les requiems des Autrichiens ».

Là, non plus, il n'y a rien qui puisse gravement scandaliser. Un curé qui fait l'exercice ou qui berce son enfant avec une chanson patriotique, même le prêtre de *A bas la calotte*, n'offrent pas un spectacle aussi révoltant que celui d'un pape se battant à coups de crosse avec Cateau-l'Enjambée, ci-devant impératrice de Russie, ou dansant, ivre de champagne et d'amour, un cancan avec l'abbé Maury, le cardinal de Bernis, l'archevêque de Paris et M[me] de Polignac. C'est pourtant ce qu'on applaudissait sur les grandes scènes, et notamment dans l'ancienne maison de Molière, à la Comédie-Française.

En violences et en absurdités, les théâtres des bou-

levards auraient peine à égaler leurs grands rivaux ; et, de fait, trois seulement s'y appliquent et y réussissent : le Théâtre Molière, devenu en 1793 le Théâtre des Sans-Culottes, et qui s'efforce de mériter la subvention de trente mille livres que lui fait le gouvernement ; le Palais-Variétés, désormais Cité-Variétés, parce que le mot *Palais* (qui n'était cependant que le Palais de Justice) aurait pu blesser des oreilles républicaines, et les Variétés Amusantes, où, lorsqu'on n'attaque pas « la calotte », on fait l'apothéose de Marat dans des pièces à grand spectacle suivies de sa pompe funèbre (1) Les autres théâtres se montrent plus modérés. L'Ambigu-Comique reste surtout fidèle aux pantomimes et à Arlequin (2), et donne volontiers des opéras italiens ; les Associés, maintenant Théâtre-Patriotique, reprennent les unes après les autres toutes les grandes tragédies classiques ou jouent des opéras champêtres, *Cloris et Lycas* par exemple ; et quelques-uns s'étonnent que « lorsque la trompette guerrière et le bruit des armes frappent perpétuellement l'oreille, on puisse entendre le doux murmure des

(1) Pièces de cette époque : *l'Ami du peuple, les Brigands de la Vendée, A bas la calotte, la Liberté des Nègres, le Despotisme et la Liberté.*

(2) « L'Ambigu-Comique est resté constamment attaché aux principes de sa première institution, et en a toujours conservé l'esprit. Toujours scrupuleux dans le choix de leurs pièces, on n'a jamais vu les artistes sociétaires de ce théâtre se traîner pesamment sur la scène et singer ridiculement les grands maîtres dans l'art dramatique, faire hurler le monstrueux drame, et défigurer les beaux vers de Corneille, Racine et Voltaire. » *Étrennes dramatiques.*

pipeaux rustiques (1) ». Quant au Vaudeville, il est plus que modéré. Depuis la bruyante représentation de *l'Auteur d'un moment*, depuis surtout que dans *la Chaste Suzanne*, jouée pendant le procès de Marie-Antoinette, il a risqué cette phrase dangereuse : *vous êtes ses accusateurs, vous ne pouvez être ses juges*, il est souvent dénoncé par les républicains farouches comme un foyer de contre révolution. « On affecte, dit à la tribune de l'Assemblée législative le député Larivière, de donner à ce théâtre des pièces où respire l'incivisme. Il semble que les acteurs ne peuvent se relever de l'avilissement où ils étaient tombés, et qu'ils sont incapables de sentir la dignité de l'homme. »

Quelqu'un qui reste en dehors de tous ces débats, c'est le citoyen Nicolet, dont le moindre souci est de justifier, en matière politique tout au moins, sa fameuse devise : *de plus en plus fort*. En 1790, on disait déjà de son théâtre, qu'il était « d'un genre tout à fait étranger aux autres ». On peut le dire encore mieux en 1793, car il a bravement continué à se singulariser. Du haut de son estrade, entouré de ses danseurs, acrobates et magiciens, l'héritier des anciens forains, le vieux roi des boulevards, assiste avec une impassibilité souriante aux manifestations républicaines de ses confrères. Tel, un vieux chien écoutant, sans même remuer la queue ni ouvrir les yeux, une meute de roquets qui jappent après les passants. Sur les programmes des Grands Danseurs on chercherait vainement, au cours de l'année

(1) *Journal des Spectacles*, 21 octobre 1793.

1793, une seule pièce de circonstance, politique ou religieuse. Il semble bien qu'on puisse citer *le Départ des patriotes pour les frontières ;* mais le titre est bien trompeur, et plus que maigre la pâture offerte à l'héroïsme militaire. C'est tout simplement la drôlatique histoire de Pierrot qui, dispensé du service par son âge, est pourchassé par toutes les femmes du village en quête d'un époux. Nicolet ne manifeste son patriotisme que par des représentations, généreusement multipliées, « au profit des épouses, mères et enfants des braves citoyens partis pour les frontières. » Quelle différence entre ses affiches et celles de ses voisins ! Ce qui continue, comme au temps jadis, à attirer la foule chez lui, ce sont les danses de corde, les sauts périlleux, les tours de magie, les pantomimes ; ce sont aussi les farces de l'ancienne foire, *la Chercheuse d'esprit, les Battus ne payent pas toujours l'amende, la Vénus pèlerine, la Rose et le Bouton* ; ce sont enfin, quelquefois des tragédies de Corneille, Racine et Voltaire (1), souvent, « à la demande générale », comme disent les affiches, des comédies de Molière et de Marivaux. Nulle part le rire n'est plus pacifique que chez Nicolet. Et c'est pour cela sans doute qu'à l'heure où ses confrères donnaient à leurs salles de nouveaux noms

(1) « Nicolet, depuis qu'il a changé le nom trop aristocrate de son spectacle en celui de *Théâtre de la Gaîté*, pour être conséquent à son titre voulut aussi jouer la tragédie. *Phèdre* et *Sémiramis* parurent sur ses tréteaux, bien étonnés de les voir, *mais au grand contentement du faubourg Saint-Antoine, des Porcherons et de la Courtille.* » *Censeur dramatique.*

capables de contenter les révolutionnaires les plus ombrageux, le brave homme appelait la sienne tout simplement *la Gaîté*. Sous la Terreur, son théâtre est le seul qui rappelle vraiment les foires d'autrefois, et qui serve encore d'asile à la vieille, très bonne et très inoffensive gaîté populaire.

« *Gaîté, Gaîté!*
Mot enchanté,
Mot plein d'échos folâtres !
Bien ou mal employé,
On ne t'a pas rayé
De nos théâtres » (1).

(1) Enseigne du théâtre de Nicolet.

CHAPITRE VII

LES THÉATRES DES BOULEVARDS PENDANT LE DIRECTOIRE

(1795-1799)

Les spectacles populaires et le 9 Thermidor. — Le Théâtre Martin. — Les Variétés Amusantes. — La Cité-Variétés. — Le Théâtre Montansier. — L'Ambigu-Comique. — La Gaîté, Théâtre d'Émulation. Direction de Ribié. — *Madame Angot.* — La question des théâtres aux Conseils des Cinq cents et des Anciens.

Curieux avant tout de trouver au théâtre un reflet de l'esprit public, les historiens ont insisté avec complaisance sur les pièces où Robespierre et ses amis étaient violemment attaqués. Plusieurs de ces drames ou comédies sont en effet caractéristiques, et montrent combien la réaction fut féroce et soudaine ; si soudaine même, qu'elle devança sur quelques scènes le couteau de la guillotine. Le 9 Thermidor, des applaudissements ininterrompus prolongèrent jusqu'à une heure passée du matin la représentation d'*Épicharis et Néron* (1). On coupait de cris de joie et de cris de rage, on arrêtait, on redemandait presque chaque vers, et ceux-ci notamment :

« La force ! Et qui t'a dit que tu l'auras toujours ?...
Quand ils le verront mort, ils oseront s'armer ;

(1) *Souvenirs d'une actrice*, par Louise Fusil.

Mais tant qu'il régnera, n'ayez pas l'espérance
Que d'un maître implacable ils bravent la puissance ....
Une voix même crie en mon cœur oppressé :
Tremble, tremble, Néron, ton empire est passé !...
Quoi ! tout souillé du sang des malheureux humains,
Ton sang, lâche Néron, épouvante les mains...
Et mourant dans la fange, on ne le plaindra pas. »

Les jours suivants, un non moins frénétique enthousiasme accueillait le *Timoléon*, de Joseph Chénier. C'était bien le moment de rendre au théâtre cette tragédie interdite par les Jacobins, et où l'on pouvait huer un usurpateur opprimant ses concitoyens. Et c'est ainsi qu'après avoir été Néron, Robespierre devenait Timophane. Le poète avait d'ailleurs pris soin, par un à-propos de circonstance, d'exalter comme il convenait les âmes des spectateurs. Une ode vengeresse, déclamée sur la scène, flétrissait l'oligarchie enfin détruite, et saluait la renaissance de l'aimable égalité, des douces lois, de la justice et de l'humanité.

Mais ni ces tragédies antiques, ni les reprises, au Théâtre de la Nation, des pièces qui avaient attiré sur la tête des Comédiens Français les foudres jacobines, *l'Ami des lois* et *Paméla*, ne pouvaient suffire à la réaction déchaînée. On attendait avec impatience les œuvres annoncées des fabricants d'actualités. On n'attendit pas longtemps : il ne fallait alors guère plus de trois semaines pour écrire une pièce en cinq actes, la monter, l'apprendre et la jouer. Ducancel, l'auteur encore peu connu de *l'Omelette miraculeuse*,

ne songeait point à *l'Intérieur des Comités révolutionnaires* un mois avant la représentation de cette mauvaise œuvre, si furieusement applaudie (1). On eut donc très vite des comédies et des drames qui glorifiaient les victimes des Jacobins, et qui jetaient l'anathème sur les bourreaux. On célébra l'héroïsme de Loizerolles, répondant pour son fils à l'appel des condamnés ; la générosité du commissionnaire Cange, partageant son petit pécule avec un prisonnier et sa femme ; le désintéressement du *Bon fermier*, achetant, entretenant et restituant aux enfants orphelins les biens de son propriétaire guillotiné. Surtout, on piétina les vaincus. Dans *l'Intérieur des Comités révolutionnaires*, dans *le Concert de la rue Feydeau*, dans *le Souper des Jacobins*, dans *les Jacobins aux enfers*, on évoqua les plus douloureux souvenirs des plus sanglantes journées. Telles furent la haine et la fureur, qu'il sembla banal de représenter Robespierre et sa bande comme des assassins : ils devinrent de vulgaires escrocs, voleurs de bijoux, briseurs de scellés, dévaliseurs de coffres-forts, détrousseurs de

(1) Puisque, en 1795, son nom vole sur toutes les bouches, encombrons-nous d'une courte notice. Né à Beauvais en 1766, fils d'un chirurgien, Ducancel (Charles-Pierre) commença par faire son droit à Paris. En 1789, il adopta les nouvelles idées, et fut successivement un Jacobin déterminé, un ardent Feuillant, un partisan passionné du gouvernement impérial, et un défenseur acharné de la Restauration, qui le fit sous-préfet. Destitué pour avoir voté contre les candidats ministériels, il occupa ses loisirs, jusqu'à sa mort, survenue en 1835, à réunir et à compléter ses œuvres, justement oubliées.

cadavres. Dans *les Jacobins et les Brigands,* ceux qui n'ont point expié leurs crimes sur l'échafaud se sont faits bandits ; et, réfugiés dans une caverne de la forêt de Fontainebleau, ils arrêtent les voyageurs, leur coupent la bourse ou la gorge. Il faut entendre chacun d'eux exposer ses titres à la confiance de la société. « — Moi, je suis septembriseur » ; — « Moi, assassin »; — « Moi, voleur de montres » ; — « Moi, banqueroutier ». — Et le chœur répond, en délivrant des certificats de civisme :

Bon, bon ! c'est un coquin ;
C'est un excellent Jacobin.

Voilà ce que furent, pendant dix-huit mois, les représailles exercées sur les grands théâtres, et sur quelques petits (1). Parmi ces derniers, trois surtout, celui de Molière ou des Sans-Culottes, désormais Théâtre-Martin, celui des Variétés Amusantes et celui de la Cité-Variétés, se distinguèrent par leur férocité.

Au Théâtre-Molière, cette revanche était excusable et presque légitime. Dénoncé à Robespierre pour avoir,

(1) Les pièces imprimées et non jouées ne sont pas moins méchantes. Voici, à titre de curiosité, la mise en scène de *la Tactique des cannibales ou des Jacobins :* « Le théâtre représente le café des Jacobins. A la voûte sont suspendus quatre bonnets, rouges de sang, et un drapeau tricolore au bout d'une pertuisane. La tapisserie est ornée de piques, sabres, poignards, pistolets, dagues, couteaux, faux, massues, canons, bateaux à soupapes, fagots, d'un réverbère auquel pend une tête de femme, et d'une guillotine qui surmonte une énorme pile de têtes de vieillards, d'adolescents, de femmes et d'enfants. » L'auteur n'a pas signé cette œuvre, que les théâtres n'ont pas osé jouer.

le 31 mai, sauvé plusieurs députés proscrits, son fondateur, Boursaut-Malherbe, n'avait-il pas failli périr victime de sa générosité (1) ? Et son successeur à la direction, La Chapelle, ne venait-il pas d'être guillotiné ? On conçoit donc que la troupe Martin s'empresse aujourd'hui de venger ses chefs. Et, en effet, *le Faux Député* et *le Souper des Jacobins* exposent Robespierre et ses complices, non plus sous les traits de personnages historiques, grecs ou romains, mais sous ceux de vulgaires brigands, très cruels et très vils, calomniateurs, voleurs et assassins.

Aux Variétés Amusantes, ces furibondes attaques étonnent davantage. N'est-ce pas surtout à sa légèreté gracieuse, à ses tours d'adresse, à la rapidité avec laquelle il se métamorphose dans des changements à vue, que Lazzari doit sa popularité ? Et le rôle qui fait sa gloire, le personnage qu'il incarne supérieurement, n'est-ce pas celui d'Arlequin ? Et cet Arlequin, pacifique et gai, qui vivait si bien en dehors des partis, dont les jongleries ressemblaient si peu à celles des politiciens, qu'a-t-il à faire avec les Jacobins ? Voici pourtant qu'on le force à descendre aux enfers pour y recevoir les victimes du 9 Thermidor, les injurier, les poursuivre de sa batte, les malmener de cent façons (2). Voyez-vous d'ici le joyeux compère, le bon ami de

(1) Il dut la vie à Collot d'Herbois qui, en souvenir d'une fidèle amitié de collège, l'expédia brusquement à Rennes, sous prétexte d'une levée de chevaux.

(2) *Les Jacobins aux enfers*, vaudeville en un acte, par H. Chaussier. 2 Germinal an II.

Colombine et de Pierrot, devenu le favori du sombre Pluton, le mousse du grincheux Charon, l'assesseur de l'austère Rhadamante, l'aide-bourreau de l'échevelée Tisiphone?

Le plus agressif des théâtres populaires, celui dont le répertoire offre la plus vivante image de toutes les passions successives, c'est la Cité-Variétés. On y a attaqué les prêtres et les aristocrates ; on y a fait l'apothéose de Marat (1) ; on y a glorifié les Jacobins ; aujourd'hui on les hue. Ceux-ci naguère étaient représentés comme de grands patriotes, qui arrêtaient l'ennemi aux frontières ; ce sont maintenant des bandits qui arrêtent les diligences sur la route (2). Hier encore, l'intérieur des comités révolutionnaires était le sanctuaire de toutes les vertus ; et comme on acclamait, dans *l'Époux républicain*, le redoutable tribunal félicitant un mari qui venait dénoncer sa femme aristocrate, et l'envoyait à la guillotine (3) ! Aujourd'hui, ce

(1) Son buste, couronné chaque soir sur la scène, est désormais relégué au magasin des accessoires. A Feydeau, le 10 Pluviôse an III, on jette sur la scène un billet antimaratiste ; les acteurs refusent de le lire, la Convention n'ayant pas rapporté le décret qui panthéonisait Marat. Alors un jeune homme abat le buste, qu'on remplace, séance tenante, par celui de J.-J. Rousseau.

(2) *Les Jacobins du 9 Thermidor et les brigands*. Germinal an III.

(3) *L'Époux républicain*, par Pompigny, joué au Théâtre de la Cité-Variétés à la fin de 1793. On réclama l'auteur, qui se présenta en carmagnole, coiffé du bonnet rouge, et qui dit : « Je n'ai pas eu de mérite en traçant ce petit tableau patriotique, et je suis sûr qu'il n'y a pas dans la salle un mari qui ne soit prêt à faire comme mon époux républicain. » — Quelques mois après, au même théâtre, on réclamait, avec un non moindre enthousiasme, l'auteur

même tribunal est la sentine de tous les vices et de tous les crimes ; et l'on soufflette de bravos furieux les misérables qui le composent, ces « Aristides modernes », plus infâmes que les plus abjects gredins.

Méchantes à tous égards, sans valeur littéraire et lâchement ignobles, ces rhapsodies oubliées ne méritaient guère les longues analyses dont on les a quelquefois honorées. Sans doute, elles donnent une idée de la réaction thermidorienne ; mais on aurait tort de s'aider d'elles pour tracer un tableau général et complet des spectacles à cette époque. Sur deux cents pièces environ jouées dans les derniers mois de 1794, et en 1795, quarante à peine sont politiques ; et la plupart des théâtres populaires, fidèles à leurs traditions, restent toujours et avant tout des lieux où l'on s'amuse.

Il suffit, pour s'en assurer, d'aller au Palais-Royal, chez la Montansier.

Il y a là des plaisirs pour tous les goûts. Les amateurs des farces d'autrefois y retrouvent des pièces sans queue ni tête, faites, à la mode foraine, de morceaux mal cousus, bourrées de calembours et de coq-à-l'âne, saupoudrées de plaisanteries grasses. Ils y applaudissent ces acteurs désopilants, Brunet et Tiercelin, qui seront pendant de longues années encore la joie de tout Paris, et rendront si fameux les types de

de *l'Intérieur des Comités révolutionnaires* ; et Ducancel s'étant dérobé, un spectateur s'écria : « Je demande que l'on vote des remerciements au courage de l'auteur qui, en présence et sous les yeux de soixante comités révolutionnaires, n'a pas craint de les immoler sur la scène. » On voit que les sentiments, comme les sujets, variaient à la Cité-Variétés.

Jocrisse et de Cadet-Roussel (1). Mais c'est surtout au foyer que sont les vrais divertissements et le vrai spectacle. » Figurez-vous une espèce de bazar où des jeunes femmes avaient le droit de venir faire parade de leur beauté et de leurs grâces. Ces dames étaient parfaitement décolletées. Ce bazar fort élégant, éclairé par des lustres et orné de glaces, offrait au public des fauteuils et des sophas moelleux, meublés à la Louis XV et à la Pompadour, débris somptueux des appartements qu'avait eus à Versailles Mlle Montansier. Dans toute la longueur de ce foyer, à la hauteur des premières loges, régnait une galerie ou plutôt un balcon découpé à jour. Là, chaque soir, les sultanes du lieu se promenaient ou s'appuyaient gracieusement en faisant des mines aux nombreux habitués. Chaque soir aussi, sur une grande bergère, auprès de la cheminée, siégeait le commissaire de police Robillard, chargé de surveiller le troupeau folâtre de cette espèce de sérail. M. Robillard, avec son gros ventre, ses lunettes larges comme des roues de cabriolet, sa coiffure d'avant la Révolution, et ses boucles d'argent à la Chartres, était une sorte de caricature échappée de l'ancien régime. Il avait toujours ses poches et les larges goussets de son ample culotte de soie remplis de bonbons qu'il distribuait à ses aimables administrées, quand elles étaient bien sages; mais quand l'une d'elles troublait l'ordre, avait quelque dispute, ou dépassait les bornes de la licence

(1) C'est à côté de ces acteurs et sur ce théâtre que débuta Mlle Mars, tout enfant, dans le rôle du petit frère de Jocrisse.

tolérée, il l'envoyait sans miséricorde à la salle de police, où elle restait pendant deux ou trois entr'actes, et quelquefois toute la soirée. M. Robillard se posait en sultan, en autocrate: son autorité était despotique. Il y avait toujours foule dans ce foyer. On y rencontrait des provinciaux, des étrangers, des militaires, des hommes d'argent, piliers du Perron, des agents de police, et presque tous les auteurs qui ont commencé leur carrière au Théâtre Montansier. C'était toute la jeune littérature du Directoire, jeunesse pleine d'esprit, de gaieté, de talent et d'avenir, d'où sont sortis depuis des académiciens, des députés, des magistrats, des préfets et même des pairs de France. Eugène Beauharnais y venait souvent. Il traînait son grand sabre en se promenant avec Isabey, et riait beaucoup en voyant Carle Vernet offrir des bouquets aux plus jolies odalisques ; on riait, on causait, on folâtrait, et M. Robillard criait: « silence! silence donc! » Mais on ne l'écoutait pas (1). »

Quelqu'un tout à l'heure criera *silence* à son tour, et celui-là, on l'écoutera; car ce sera Napoléon, et Napoléon n'admet pas qu'on désoblige sa grande protégée, la Comédie-Française. Or, celle-ci redoute beaucoup le voisinage et la concurrence de la Montansier. « Nos grands rivaux se plaignaient que nous étions combles tous les soirs, et qu'eux restaient vides la moitié de la semaine. Ils faisaient entendre que notre voisinage leur était nuisible, et plusieurs journaux se mettaient de la

(1) *Mémoires de Mademoiselle Flore*, t. I, ch. III.

partie pour leur donner gain de cause(1).» Bref, on fera tant de bruit et tant de scandale, que l'empereur ordonnera aux directeurs du théâtre Montansier, comme on le verra plus loin, de quitter la salle du Palais-Royal.

Ceux qui, plus que tous les autres, conservent aux petits théâtres leur caractère amusant et paisible, ce sont encore les deux grands maîtres forains d'autrefois, Nicolet et Audinot. Déjà vieux et fatigués, à la veille l'un de la retraite et l'autre de la mort (2), quels motifs auraient-ils pour renoncer aux principes de leur première institution, à des habitudes fortifiées par de longs succès, et chères aux Parisiens ? Les manifestations tumultueuses de la Cité-Variétés, du Théâtre Molière et du Vaudeville sont inconnues à l'Ambigu-Comique et à la Gaîté. Là, point de bonnets rouges brandis au bout des piques, point de bustes brisés, ni de cris de bêtes fauves, ni de coups de gourdin. Dès les premiers jours de la réaction, les amis des divertissements tranquilles peuvent s'assurer que l'Ambigu ne deviendra pas un champ de bataille. Audinot leur en donnera tout à l'heure une preuve ingénieuse. Le 20 janvier 1795 on jouait à la Cité-Variétés *le Concert de la rue Feydeau*, vaudeville bourré de vers injurieux à l'adresse des Jacobins :

«... Tyran, voleur, assassin,
Dans un seul mot cela s'exprime,
Et ce mot-là,... c'est Jacobin. »

(1) Eadem; *Ibid.*

(2) Audinot se retire à la fin de 1795 et mourra en 1801; Nicolet se retire la même année et meurt le 27 décembre 1796.

Quinze jours plus tard, le 3 février, l'Ambigu représente une comédie, dont le titre est exactement le même (1) ; seulement, les Jacobins n'y jouent aucun rôle. C'est la très simple histoire d'un mari qui s'efforce de ramener au sérieux et à la modestie sa femme trop amie de la toilette, des plaisirs, des fêtes et des concerts. La pièce des Variétés entretenait la haine en livrant aux huées du public les amis de Robespierre, lâches et féroces coquins qui dévalisent les braves gens ; la pièce de l'Ambigu ne cherchait qu'à corriger les mœurs en excitant l'indignation contre « ces jeunes gens inutiles qui ne vivent que de la débauche et du jeu, et contre ces bacchantes éhontées qui s'amusent à établir la hausse sur leurs attraits d'emprunt, qui contemplent tous les matins dans un miroir ce que chaque boucle de leurs cheveux peut contenir d'assignats, qui amorcent la vertu et l'étranglent ensuite dans un filet doré ».

Est-ce à dire cependant que l'Ambigu ne donne plus de pièces politiques? Comment Audinot et Picardeaux, son principal acteur, son associé et bientôt son successeur, pourraient-ils se soustraire à cette obligation ? Il faut bien suivre un peu l'opinion, contenter les patriotes républicains, varier le répertoire, renouveler les affiches, et surtout obéir aux ordonnances de la Commune de Paris qui, s'appuyant sur les lois de 1791 et de 1793, prescrit aux directeurs de tous les spec-

(1) *Le Concert de la rue Feydeau* ou *la Folie du jour*, par René Périn et Cammaille-Saint-Aubin, avec un avertissement à la *Jeunesse parisienne*. 15 Pluviôse an III.

tacles de glorifier chaque décadi les vertus des défenseurs de la liberté. On continue donc à donner, comme on l'a fait depuis cinq ans, des pièces inspirées par la Révolution, et qu'encadrent, par ordre, la *Marseillaise*, le *Ça ira* et le *Chant du départ* (1). Seulement, ces pièces, prudemment commandées, non aux énergumènes de la réaction, aux Ducancel, aux Charlemagne et aux Martainville, mais à des auteurs connus pour leur modération, comme le débonnaire cousin Jacques, ou à de paisibles fonctionnaires, tels que le citoyen Cuvelier, sous-chef de la Commission de l'Instruction publique, et le citoyen Briois, employé à la Trésorerie, n'ont rien qui puisse exaspérer la jeunesse dorée de Fréron et la pousser aux violences, ni répandre non plus « le poison des maximes contre-révolutionnaires ». Elles ont le double mérite, politique et littéraire, de répondre aux vœux du Directoire, qui réclame des œuvres « propres à développer l'énergie républicaine », et de perpétuer les traditions foraines. Ce sont des pièces patriotiques, amusantes et naïves : patriotiques, parce qu'elles célèbrent des actes de dévouement militaire ou civique ; amusantes, parce qu'elles illustrent le plus souvent des faits divers curieux (2) ; et naïves, parce qu'elles ont été bâties à

(1) « Tous les directeurs, entrepreneurs et propriétaires des spectacles de Paris sont tenus, sous leur responsabilité individuelle, de faire jouer chaque jour par leur orchestre, avant la levée de la toile, les airs chéris des républicains. Dans l'intervalle des deux pièces, on chantera toujours l'hymne des Marseillais, ou quelque autre chant patriotique. » Arrêté du 18 Nivôse an IV.

(2) C'était un usage traditionnel à l'Ambigu-Comique. Depuis le

la hâte par de braves gens sans expérience, qu'elles sont destinées au petit peuple des faubourgs (1), et qu'enfin elles mettent en scène des héros très humbles, parfois délicieusement grotesques.

Tel est, par exemple, *le Fermier d'Issoire* (2). Laure, la fille de ce bon laboureur, va se marier. Elle est parée pour la noce ; tout le monde est prié, et les filles du pays sont assemblées sous les chênes, au rendez-vous des danses. On n'attend plus que le père, un homme bien singulier. Il a choisi ce jour-là pour aller vendre à la foire sa vache et son grain, dont le prix doit être la dot de sa fille, et qu'il tient essentiellement à payer à l'heure même de la cérémonie. Point d'argent, point de noce. Hélas ! le voici qui revient, le père Théodore, avec Javotte et ses dix sacs de blé. Et savez-vous pourquoi il n'a point fait marché ? Parce que des accapareurs, sortis on ne sait d'où, certainement envoyés par les ennemis de la République pour affamer la France, lui ont offert seize cents francs

grand succès du *Maréchal des logis*, aventure publiée par les gazettes et représentée par Audinot (voir *les Théâtres de la Foire*, par Maurice Albert, ch. x, p. 290), celui-ci portait volontiers sur la scène les faits divers un peu dramatiques, et le public les accueillait d'autant mieux, qu'il en avait davantage entendu parler. Ainsi les Athéniens aimaient par-dessus tout à retrouver au théâtre les légendes les plus connues de l'époque héroïque.

(1) « Il est utile de retracer au peuple ses propres vertus, afin qu'en voyant ce qu'il est, il songe à ce qu'il doit toujours être. » (Préface du *Menuisier de Vierzon*.)

(2) *Le Fermier d'Issoire ou le bon laboureur*, comédie en un acte, en prose. Anecdote tirée du *Journal des hommes libres*, par le citoyen Briois, employé à la Trésorerie. 18 Messidor an III.

en or d'une vache qui vaut deux cents francs en assi gnats. Si ces gens-là étaient Français, ils iraient porter leur or au gouvernement pour aider nos frères aux frontières, et ne paieraient pas une vache le prix d'un troupeau. Et sur la douleur des fiancés le vénérable laboureur verse ces consolantes paroles :

« Jurons tous, faisons jurer à tous nos cultivateurs de ne vendre désormais le grain qu'au consommateur, de veiller en véritables frères à ce que ces villes, qui nous préparent les seules choses que la nature ne fait pas croître et dont nous avons besoin, ne manquent pas de ce grain que le ciel met dans nos mains pour le dispenser utilement. Refusons tout aux êtres vils qui viennent nous offrir dix fois la valeur de nos denrées, et qui, au lieu de se fier à notre justice pour fixer le prix de nos peines, nous taxent à ce que nous ne devons jamais prétendre, à ce que nous ne pouvons que rougir d'accepter. C'est ainsi que nous détruirons cette échelle d'iniquités qui ne tend qu'à rendre l'homme odieux à l'homme. »

Si l'on encourage les accapareurs, tous les paysans quitteront bientôt la charrue pour aller à la ville.

« On y cherchera des places pour ses enfants ; leur éclat emprunté, l'air important qu'ils y prendront les éblouira Ils feront le malheur de leurs pères et dégoûteront d'un état honorable beaucoup de leurs concitoyens qui, répandus de même dans les cités, spéculeront sur les ressources d'un art dont ils se seront rendus indignes, dont l'ambition, la soif de l'or seule les rapprochera, et dont ils déroberont tous les produits à l'actif artisan, qui aura encore la faiblesse d'adorer leur opulence. Ce ne sont que les transfuges de nos campagnes qui font ces accapareurs honteux, et seuls ils ont le courage honteux de tenir le pied sur la gorge à l'infortuné, haletant de faim. »



Cependant, Laure et son fiancé pleurent toujours. Qu'ils se rassurent : le père Théodore vendra sa vache ; mais il ne la vendra qu'en assignats.

« C'est la monnaie de la France, dit-il. Sans les assignats, nos braves défenseurs n'auraient pas été nourris ; nous n'eussions pas fait face aux dépenses incalculables nécessitées par nos ennemis et même par les traîtres de notre sein. L'infâme Autriche ou la fourbe Angleterre nous domineraient, et tu ne saurais pas si ton champ est à toi. On s'est arraché les papiers de Law (est-il savant, ce laboureur !) hypothéqués sur des conquêtes à faire, et on doutera des nôtres ! Non, non, nos assignats n'ont jamais perdu, et ils ne perdront jamais. »

La Fontaine plaignait le villageois Garo de n'être point entré au conseil de Celui que prêchait son curé ; ainsi les paysans d'Issoire et les spectateurs de l'Ambigu pensaient que la place du père Théodore était au Conseil des Anciens.

Le menuisier et le gendarme de Vierzon ne sont ni moins patriotes, ni moins éloquents, ni moins naïfs, ni moins amusants. Tudieu ! comme ils secouent le procureur fiscal Goberville, rebelle à l'enrôlement ! (1)

LE MENUISIER.

« Avec cinq sols par jour et des coups de plat de sabre, vous teniez à honneur de vous faire tuer pour un tyran, et vous hésiteriez aujourd'hui, quand il s'agit de repousser des brigands qui, le fer à la main, viennent dévaster vos propriétés et arracher à vos enfants et à vos femmes l'honneur et la vie !

(1) *Le Menuisier de Vierzon*, fait historique en un acte et en vaudevilles, par le citoyen Cuvelier. 3 Brumaire an III.

LE PROCUREUR.

Si au moins à Vierzon on faisait comme à Paris, où l'on offre des sommes d'argent aux citoyens pour les engager à s'enrôler.

LE MENUISIER.

Cela est faux. A Paris, comme dans toute la République, on n'enrôle pas à prix d'argent ; mais on secourt ceux qui se sont enrôlés volontairement et par amour de la patrie. N'est-il pas juste que le riche, qui reste, consacre son superflu à soulager le sans-culotte, qui part pour le défendre, sans avoir le plus souvent le nécessaire ?...

LE PROCUREUR.

Nos armées ne seront peut-être pas toujours victorieuses.

LE GENDARME.

Et quand cela serait ! Avons-nous fait un pacte avec la victoire ? Le sort des armes est journalier, et si la fortune trahit la valeur de nos frères d'armes, au lieu de nous laisser abattre, imitons ces fiers républicains de Rome qui n'étaient jamais plus terribles qu'après une défaite.

LE PROCUREUR.

On dit qu'il y a bien de la désertion dans nos armées.

LE GENDARME (*le toisant*).

Quelques poltrons reviennent ; de braves patriotes vont prendre leur place. C'est la lâcheté qui cède son poste au courage. Nos victoires futures n'en sont que plus assurées.

LE PROCUREUR.

Oui, mais si nos généraux nous trahissent ?

LE GENDARME.

Il faut les juger et non les calomnier.

LE PROCUREUR.

Paris n'est guère tranquille.

LE GENDARME.

Si fait; il n'y a que les intrigants qui ne le sont pas.

LE PROCUREUR.

Des mécontents se rassemblent dans quelques départements.

LE GENDARME.

On les exterminera.

LE PROCUREUR.

Mais cependant la contre-révolution se fait petit à petit.

LE GENDARME.

La contre-révolution ! Insensé ! Vous ignorez donc qu'aucune puissance humaine ne peut désormais l'opérer, et qu'à la première tentative des malveillants, ils seraient tous écrasés? »

Un décret du 13 août 1794 avait déclaré que « les spectacles devaient devenir les écoles de l'homme fait, et que, dans la régénération prochaine des théâtres, le Comité de salut public saurait distinguer ceux dont le zèle et les efforts auraient mérité les suffrages du peuple ». On voit que l'Ambigu-Comique pouvait aspirer au premier rang. D'autre part, il n'avait rien à redouter du Directoire, ni de son récent arrêté, qui disait (1) :

(1) Arrêté du Directoire exécutif concernant la police des spectacles. 26 Pluviôse an IV.

« Le Directoire exécutif, informé que le royalisme et l'aristocratie, comprimés de toute part, s'agitent encore et cherchent un dernier asile dans les spectacles, où ils épient avec soin et saisissent avec avidité les occasions de troubler l'ordre ou de dépraver la morale publique, le premier et puissant ressort du gouvernement républicain ;

Considérant que le but essentiel de ces établissements publics, où la curiosité, le goût des arts et d'autres motifs attirent chaque jour un rassemblement considérable de citoyens de tout sexe et de tout âge, étant de concourir par l'attrait même du plaisir à l'épuration des mœurs et la propagation des principes républicains, ces institutions doivent être l'objet d'une sollicitude spéciale de la part du gouvernement ;...

Arrête : Le bureau central de police et les administrations municipales feront fermer les théâtres sur lesquels seraient représentées des pièces tendant à dépraver l'esprit public et à réveiller la honteuse superstition de la royauté »...

En règle avec les lois, les décrets et les arrêtés, en faveur auprès du gouvernement et des républicains, en paix avec les contre-révolutionnaires (1), l'Ambigu-Comique pouvait cultiver librement ses genres favoris, ceux qui depuis vingt ans faisaient son originalité, qu'il améliorait peu à peu, et dont il tenait à perpétuer la tradition, bien vivante encore aujourd'hui. A partir

(1) La présence des femmes à l'orchestre de l'Ambigu-Comique et de la Gaîté contribuait peut-être à cette tranquillité. « De cette présence, écrit un contemporain, il résulte que le parquet est plus tranquille et moins tumultueux, parce que les hommes ont peine à se défaire d'un reste d'égards pour le beau sexe. Mais il est de fait aussi que les opinions sont moins libres, que les bonnets et les plumes masquent la vue pour ceux qui sont derrière, et qu'une femme avec ses pompons, son cul postiche et l'étalage du linon, tient la place de deux hommes. »

de 1795 on trouve souvent à ce théâtre des pièces semblables à celles qui depuis ce temps composent son répertoire, et particulièrement des drames bien sombres et bien pathétiques, *le Diable* ou *la Bohémienne, la Fausse Mère* ou *Une Faute de l'amour, la Forêt périlleuse* ou *les Brigands de la Calabre*. Pixérécourt peut venir, et il ne tardera plus. On y trouve aussi des pantomimes, muettes ou dialoguées, des féeries (1) (le mot apparaît alors sur les affiches), des pièces exotiques, telles que *les Epoux musulmans, Adonis ou le bon nègre*, avec danses, chansons, décors et costumes arabes ou créoles ; des imitations des théâtres anglais et allemand (2), et même des monologues, comme *le Voyage autour de ma chambre* (3). Mais mélos, féeries ou pantomimes, les pièces préférées des directeurs et du public sont celles où il y a beaucoup d'action, de mouvement, de mise en scène et de spectacle. Peu importe que les personnages parlent beaucoup ou peu, disent des choses belles ou niaises, pourvu qu'ils s'agitent, se démènent, qu'il y ait du bruit, des chants, de la musique, des tableaux pittoresques, des changements à vue, un grand brouhaha scénique. Ici, c'est une scène de tirage au sort, avec toute la pompe obligatoire, le maire en grand costume, les municipaux

(1) *L'Enfant du malheur* ou *les Amants muets*, comédie-féerie en quatre actes, en prose, mêlée de pantomimes, par Cuvelier. 9 Germinal an V.

(2) Par exemple *le Château des Apennins* ou *le Fantôme vivant*, imité des *Mystères* d'*Udolphe*.

(3) Débité par un jeune officier de hussards, mis aux arrêts dans sa chambre.

autour de l'estrade, les conscrits, la foule, les chants, les drapeaux, les billets blancs et les billets noirs qui sortent de l'urne enguirlandée, et les cocardes distribuées par de jolies marchandes. Là, c'est un grand défilé de la garde nationale. Voici les gendarmes qui se rangent en bataille devant l'hôtel de ville. Puis ils forment les faisceaux, préparent la soupe, la mangent, et se mêlent dans un joyeux fourmillement aux femmes et aux enfants, qui les embrassent et leur versent à boire en chantant. Ces spectacles sont si populaires et si recherchés, qu'ils envahissent même les entr'actes. Entre deux pièces, Nicolet ne manque jamais d'exhiber des danseurs et des acrobates ; entre deux actes, Audinot introduit des pantomimes, qu'il cherche quelquefois à rattacher à l'action par des liens ingénieux. C'est ainsi que dans *Amour et Valeur* (1), tandis que les personnages de la comédie se reposent ou se transforment, une pantomime animée prépare l'action qui va suivre et porte sur la scène des événements qui, partout ailleurs, se passeraient dans la coulisse. Il faut qu'entre les deux actes les Français aient triomphé des Autrichiens. Ce n'est pas un récit qui décrira la bataille et la victoire ; c'est une pantomime qui les montrera. Le canon gronde dans le lointain, et, brusquement, des paysans, des femmes et des enfants, se précipitent sur le théâtre, affolés, cachent dans une grotte vêtements et denrées, arrachent à deux Autrichiens une jeune

(1) *Amour et Valeur* ou *la Gamelle*, comédie en deux actes, mêlée de vaudevilles et de pantomimes, par les citoyens Moithey et Bellement. 28 Thermidor an III.

fille à moitié morte d'épouvante, puis disparaissent. Les ennemis arrivent à leur tour, aperçoivent le drapeau tricolore flottant au haut d'un arbre, l'abattent et le remplacent par celui de l'Empire. Mais un détachement français bondit tout à coup des coulisses, ramasse le drapeau, le hisse à la plus haute branche, se rue sur les Autrichiens qui, brandissant des torches avec lesquelles ils viennent d'incendier le village, veulent mettre le feu à l'arbre de la Liberté, les repousse et entonne la *Marseillaise*. Le spectateur sait maintenant que la France est victorieuse, et le second acte peut commencer.

C'est ainsi que l'Ambigu-Comique développait le goût de la mise en scène et des pièces à grand spectacle (1), ouvrait au mélodrame moderne une carrière si bruyamment courue depuis, préparait la naissance de genres nouveaux, acclimatait chez nous la littérature étrangère, répondait aux accusations d'immoralité obstinément lancées contre les petits théâtres (2), et

(1) « L'Ambigu a monté toutes ses machines et drôleries de manière à s'attirer la foule, qui s'y est portée avec empressement. Décorations pittoresques et très bien servies, costumes frais et parfaitement adaptés aux lieux et aux circonstances, ballets joliment dessinés et exécutés par des danseurs qui valent presque ceux de l'Opéra, évolutions militaires, combats, rien n'y est épargné pour satisfaire les spectateurs qui ne sont pas difficiles sur le genre de l'ouvrage, pourvu qu'il les amuse. » *Mémoires historiques et critiques en forme de lettres sur les différents théâtres de Paris.* Lettre III.

(2) « Il faut rendre une justice aux spectacles des boulevards, c'est qu'ils sont infiniment moins immoraux que certains grands théâtres, qui semblent se faire un jeu de braver les mœurs et d'outrager la religion et la vertu. » *Étrennes dramatiques.*

soutenait contre les grands des luttes avantageuses. « Il est une vérité, écrivait alors un critique impartial, une vérité dont il faut convenir : c'est que les petits théâtres sont infiniment supérieurs aux grands dans le soin qu'ils apportent aux représentations dramatiques qu'ils donnent. Ils respectent le public pour accaparer son argent, tandis que les autres comédiens veulent avoir l'argent du public sans se mettre en peine de le satisfaire (1). »

Une part de ces éloges revenait de droit à la Gaîté. L'activité prodigieuse de Nicolet, son flair très subtil, sa passion pour le théâtre, la connaissance très profonde qu'il avait des goûts parisiens se retrouvent chez le comédien expérimenté qui l'a vu à l'œuvre, qui depuis longtemps le seconde, et qui lui succède. Si, en changeant de directeur, la Gaîté ose aussi changer de nom, et devient Théâtre d'Émulation, c'est que Ribié, son nouveau chef (2), est lui-même homme d'émulation. Très évidemment il a ses motifs pour risquer une transformation déroutante et périlleuse, pour supprimer à la porte d'entrée et sur les affiches une enseigne très populaire, un titre très caractéristique. Il n'hésite pas cependant, parce que, en adoptant comme nouvelle raison sociale un mot plusieurs fois employé dans un arrêté du Comité de salut public,

(1) *Etrennes dramatiques.*

(2) Il avait commencé par être commissionnaire à la porte du théâtre. Il vendait des contremarques et les utilisait souvent pour aller applaudir Nicolet. Il avait fini par se faire engager dans la troupe.

il répond à l'appel des protecteurs officiels de tous les spectacles, qui disaient : « Qu'une louable *émulation* renaisse parmi les artistes; que chaque théâtre aspire au premier rang. L'ambition de surpasser ses rivaux en talents utiles est la seule qu'admettent les Républiques. »

Ribié égale ses rivaux des boulevards, et notamment l'Ambigu-Comique, ce vieux concurrent depuis si longtemps redouté, en donnant des pièces du même genre et semblablement variées, des satires politiques, comme *les Réclamations contre l'emprunt forcé*, des drames ténébreux, comme *Marguerite* ou *les Voleurs*, et *Rosa* ou *l'Héritage du torrent*, des adaptations étrangères, comme *le Moine* (1), des féeries, comme *la Belle au bois dormant* (2), des vaudevilles, comme *le Dentiste*, des parades, comme *le Galant Savetier*, des ballets-pantomimes comme *l'Enlèvement*. Il les surpasse enfin le jour où il a la très rare bonne fortune de rencontrer une de ces pièces qui font époque dans l'histoire des théâtres. C'est lui qui porta du carreau des halles aux planches de la scène, et de la scène à la postérité, la glorieuse madame Angot.

Jamais héroïne de théâtre ne fit du public plus rapide conquête (3). Un beau soir de l'an IV, elle paraît

(1) Drame affreux où il y avait des caveaux, des tombeaux, des roues sanglantes et un diable qui enlevait Ambroise par les cheveux. « Ce spectacle est horrible, » dit un contemporain.

(2) La fureur d'aller à cette féerie fut telle, que l'Opéra en conçut de la jalousie et fit défense de la donner le mardi et le vendredi.

(3) *Madame Angot*, ou *la Poissarde parvenue*, par le citoyen Maillot, opéra comique en deux actes.

avec sa robe puce à grands ramages, son tablier de satin noir, son bonnet à rubans verts, et des gants jaunes montant jusqu'au coude ; et tout de suite on l'applaudit (1). Elle parle : de sa bouche, pressés, joyeux et claironnants, sortent des mots bizarres, des barbarismes audacieux, des phrases dont la construction chancelle, d'exubérantes images, de dangereuses liaisons ; et on l'acclame. Elle donne une leçon de manières et de bonne tournure à son officieux Nicolas, un garçon « qu'a ben besoin d'être requinqué et mis sur son propre » ; et l'on se pâme. Elle en reçoit une à son tour de son gendre, M. Dutaillis, un fin lettré, qui lui dégoise les amours d'Ulysse et de Didon, ceux d'Hannibal et d'Eurydice, amours si bien chantées par Homère dans son *Énéide* écrite en vers d'Alexandre ; et l'on se tord. Elle se tortille elle-même, « de queue manière et avec queue galantise », pour éblouir le chevalier de la Girardière, et montrer à ce fiancé, que son amour-propre impose à sa fille, « qu'elle a z'u de l'inducation comme il faut » ; et l'on se roule. Et l'on éclate en bravos furieux quand, reconnaissant dans le faux gentilhomme un simple rat de cave, elle reste d'abord immobile « comme un terne sec », puis tombe à plat sur le ventre, évanouie de colère. Et le délire est à son comble quand, après avoir repris ses sens avec un verre d'eau-de-vie, elle écrase l'intrigant démasqué sous une formidable avalanche de métaphores, inconnues même des clients assez

(1) Voir son portrait en tête du recueil *Angotiana*.

hardis autrefois pour marchander ses soles et ses turbots.

Amis et ennemis, les uns avec ravissement, les autres avec dégoût, tous avec ensemble constatent ce triomphe. « On ne saurait se figurer, écrit l'auteur des *Étrennes dramatiques*, les trépignements de pieds et les battements de mains, lorsque le sifflet du machiniste annonça le lever du rideau. C'était un enthousiasme général. » Général, et qui dura. Deux ans plus tard, dans *le Censeur dramatique*, la plume de Grimod de la Reynière s'exaspérait encore contre cette poissarde parvenue, pour qui tout Paris avait les yeux du fortuné Ribié, et contre la bande de ses vils histrions qui faisaient le vide dans les autres théâtres. « Les bureaux de l'Émulation sont chaque jour assiégés par une affluence qui honore le goût délicat des têtes noires de la grande nation. C'est là qu'on voit dans toute sa splendeur l'illustre madame Angot, qui, depuis vingt-sept mois, se prostitue chaque soir aux amateurs, sans avoir encore pu les rassasier de ses harengères faveurs... Si, pour quarante-quatre sous que coûtent les meilleures places, on peut être auditeur et témoin de ses hoquets, il n'y a plus de raison pour donner six francs et six décimes à ces scandaleux baladins qui nous écorchent les oreilles avec *Médée* ou *Télémaque*, et nous les déchirent tout à fait avec *Tartuffe* ou *le Vieux Célibataire*, et autres sottises pareilles, émanées du siècle de Louis XIV et du nôtre » (1).

(1) *Le Censeur dramatique*, 1798.

Grimod de la Reynière prêchait dans le désert, et Favart fils aurait, lui aussi, représenté dans un désert sa satire de madame Angot (1), qu'il prétendait supprimer en la tuant sur la scène, si le public avait écouté sa pièce et supporté un attentat contre sa grande favorite. Toucher à madame Angot, quand son existence était si précieuse, quand, à chaque instant, sur les boulevards, de nouvelles pièces, *le Mariage de Nanon ou la fille de Madame Angot*, *Madame Angot au Malabar*, *Madame Angot au sérail de Constantinople* (2), *le repentir de Madame Angot*, *Madame Angot ou le mariage à la courte-paille*, témoignaient de sa vitalité puissante! Quel crime abominable! « C'est là, disait un fanatique, porter une main profane sur l'arche des boulevards. » On le fit bien voir aux téméraires. A peine collée, l'affiche qui annonçait *la mort tragique de Mâme* (*sic*) *Angot* fut arrachée par des mains pieuses ; et le soir mille sifflets vengeurs exécutèrent la pièce insolente et rendirent à l'affection de ses innombrables admirateurs celle qui ne devait pas, qui ne pouvait pas mourir. Et, de fait, l'opéra comique de MM. Clairville et Lecocq ne la défend-elle pas toujours contre la mort?

(1) *Joseph*, ou *la fin tragique de Mâme Angot*, par Favart fils et V. Mulot, bagatelle morale mêlée de chants. Au Théâtre des Jeunes Artistes.

(2) C'est l'Ambigu-Comique, vivement stimulé par le succès prodigieux de son rival, qui joua *Madame Angot au sérail de Constantinople*, « drame, tragédie, farce et pantomime avec tous ses agréments, » par Aude. Les théâtres des boulevards se pillaient ainsi sans scrupule. Corse était, affirment les *Étrennes dramatiques*, impayablement cocasse dans le rôle de la harengère.

Je crois entendre trois habitués du Théâtre d'Émulation causer, un soir de l'année 1798, en descendant le boulevard du Temple.

« — Quelle chose singulière ! dit l'un d'eux. Tout le monde veut voir *Madame Angot*. Des loges du centre au paradis on répète : « ce n'est que ça ! Tiens, que c'est bête ! » Mais on vient le dire trois cents fois de suite... Comment expliquer cela?

— Pourquoi, lui répond son voisin de droite, ne voulez vous voir dans cette pièce qu'une charge grotesque ? On ne rit d'une charge que pendant quelques jours ; et voici plus de deux ans que madame Angot nous tient tous en haleine. Brisez l'os, et vous y trouverez une moelle substantifique.

— De la moelle substantifique aux théâtres des boulevards ! s'écrie en riant le voisin de gauche. Des leçons de philosophie au petit peuple des faubourgs ! Vous vous moquez.

— Je ne me moque point. Comme Molière a combattu le faux amour, la fausse amitié, la fausse religion, la fausse justice, la fausse médecine et la fausse littérature, l'auteur de *Madame Angot* a voulu livrer à la risée publique la fausse noblesse, représentée par le chevalier de la Girardière, la fausse science, représentée par le citoyen Dutaillis, et surtout la fausse bourgeoisie vaniteuse, représentée par madame Angot. Madame Angot est un type.

— Parfaitement, et un bien bon type.

— Je veux dire un symbole. Elle personnifie toutes les parvenues de la France nouvelle, ces marchandes

de marée, ces laveuses de vaisselle, ces crieuses de chapeaux, qui hier encore débitaient leur morue aux halles, suaient à la cuisine et couraient les trottoirs, et qui aujourd'hui, mal décrassées, trop parfumées, étourdies de luxe et dépaysées dans la soie, encombrent le haut du pavé, promènent leurs jupes dans les ministères et tiennent en laisse nos Directeurs. Voilà ce qu'a voulu nous montrer l'auteur, et ce que le peuple entend très bien. Voilà pourquoi il applaudit cette œuvre saine et profonde. »

Alors, le promeneur incrédule, que cette belle tirade semble avoir prodigieusement amusé, prend à son tour la parole, et dit :

« — Ainsi donc, nous avons un nouveau Molière! En vérité, depuis quelque temps le besoin s'en faisait sentir. Mais ne croyez-vous pas qu'il suffirait de comparer le citoyen Maillot à Vadé ou à Pleinchesne ? Ce serait déjà bien flatteur. A moi, madame Angot ne rappelle ni M. Jourdain, ni Philaminte, mais tout simplement madame Saumon, Babet, Marie-Jeanne et Fanchon ; et elle me semble devoir une bonne part de sa popularité au souvenir que les Parisiens, ces fervents des foires disparues, ont gardé des *Racoleurs* et des *Écosseuses ?* Je ne crois pas que les clients de feu Nicolet, de si joyeuse mémoire, viennent aujourd'hui chercher sur les boulevards autre chose que ce que trouvaient leurs pères, vous savez avec quel plaisir, au préau Saint-Germain et au faubourg Saint-Laurent. Si madame Angot et mamzelle Manon, si le chevalier de la Girardière et le sieur Dutaillis philosophaient et

pensaient, s'ils pouvaient être soupçonnés de symboliser quelque chose et de vouloir régénérer la société, ils ne feraient pas de si belles recettes. On les fuirait, comme on fuit les héros de Voltaire et du citoyen Chénier, qui font aux grands théâtres la solitude effroyable que nous constatons tous les jours. On applaudit la très simple farce de *Madame Angot*, tout bonnement parce qu'elle amuse, parce qu'elle ramène à la scène des personnages légendaires, classiques, aimés du peuple, et parce que les sentiments de ces personnages sont vrais, leurs passions franches, leurs mœurs naïves, leur parler gras et leurs idées nulles. Quand nous allons aux théâtres des boulevards, croyons-nous encore dans les foires. »

Ainsi parle le troisième promeneur, et les amis de Clairette la fleuriste, dernière fille de madame Angot, penseront sans doute qu'il est dans la vérité.

Quand il se vit entouré de gloire et d'argent, l'aventureux Ribié acheva de mûrir un projet depuis longtemps conçu. La colossale entreprise de l'ex-banquier et bijoutier Sageret, qui venait de réunir et administrait à lui seul les trois grands théâtres de Feydeau, de la République et de l'Odéon, hantait son esprit et stimulait ses ambitions. Pourquoi n'aurait-il pas, lui aussi, plusieurs salles sous sa direction ? Les anciens forains, et son maître Nicolet le premier, trouvaient bien autrefois le temps de gouverner deux théâtres, l'un sur les boulevards, l'autre au faubourg Saint-Laurent. Pourquoi ne ferait-il pas comme eux? Seulement, ce n'était pas aux foires, c'est au centre de Paris qu'il

s'établirait ; c'est au public élégant qu'il imposerait les auteurs, les acteurs et les pièces des boulevards populaires. D'illustres personnages, des ambassadeurs, les membres même du Directoire venaient souvent occuper ses loges grillées : il leur épargnerait désormais ce voyage et ces précautions. Il suffisait de découvrir un local confortable dans un noble quartier. Or, précisément M[lle] Raucourt venait d'abandonner la salle Louvois ; Ribié la loue, et voici madame Angot, plus fière que jamais, installée au ci-devant Théâtre-Français, sur la scène où résonnaient, la veille encore, les vers de Corneille, de Racine et de Voltaire.

Contre tant de bonheur et d'insolence les anciennes rancunes se réveillèrent, et les défenseurs des traditions classiques, les fournisseurs patentés des théâtres officiels redoublèrent leurs attaques. Grimod de la Reynière lui-même, qui cependant s'était engagé à ne jamais parler des farces et à ignorer les tréteaux des boulevards, ne put contenir son indignation ; et après *Madame Angot, Arlequin qui file* et le *Capucin qui se marie* furent bâtonnés à bras raccourcis, tout à l'entour du corps (1). Mais ce châtiment ne parut point suffi-

(1) « C'est là (chez Ribié) qu'on voit cet *Arlequin qui file*, badinage ingénieux de l'illustre Cailhava, à qui il ne manque que de savoir écrire pour être le premier de nos écrivains dramatiques vivants. C'est là qu'on applaudit *le Mariage du Capucin*, mariage qui sans doute, en éteignant ses désirs, aura mis un terme à ses bonnes fortunes, mais que nos chastes Laïs ne peuvent se lasser d'aller voir consommer. C'est là enfin qu'on admire la nature dans toute sa candeur, l'amour dans toute sa nudité, la raison

sant. Ce n'était plus telle ou telle pièce qu'on voulait assommer, mais l'institution tout entière; et voici la vieille bataille qui recommence contre les théâtres populaires.

Elle fut si violente, et des auteurs, comme Amaury Duval, s'y portèrent avec tant d'acharnement; ils déplorèrent avec tant d'éloquence, peut-être sincère, la ruine des entrepreneurs, la perte de l'art, la corruption de l'esprit public, résultats inévitables de la multiplicité des spectacles, que le Conseil des Cinq cents et celui des Anciens, sollicités de toutes parts, poussés et tiraillés, se résignèrent à discuter la question.

On peut bien dire qu'ils se résignèrent, car c'était en réalité l'abrogation de la loi de 1791 qu'on leur demandait. Allaient-ils renier leurs prédécesseurs, les hommes de la grande Assemblée? Ouvertement, non. Tous les orateurs inscrits pour défendre le nouveau projet commencèrent par prodiguer les éloges au décret de la Constituante, décret bienfaisant, décret nécessaire à l'aurore de la liberté, quand il fallait avant tout réformer la monarchie et républicaniser les institutions. Trouvant dans les théâtres un instrument précieux de servitude ou un ressort redoutable d'indépendance, la cour avait affecté d'en ranger l'administration parmi ses propres soins domestiques, et les gentilshommes de la chambre avaient sur les œuvres des meilleurs écrivains une autorité dangereuse (1).

dans toute sa force et la vraie comédie moderne dans tout son éclat. » *Censeur dramatique.*

(1) Opinion de P. C. Laussat, séance du 2 Prairial an VI.

La loi de 1791 était donc, à sa date, bonne, utile, indispensable, et l'on avait eu raison d'affranchir les spectacles. Mais les temps sont bien changés. Il ne s'agit plus de désorganiser un gouvernement heureusement disparu, mais de conserver le gouvernement républicain ; et, pour le conserver, il ne faut pas laisser la liberté dégénérer en indépendance absolue. Or, trois années de réaction ont donné aux théâtres un caractère nouveau, grâce à l'habitude qu'on a laissé prendre aux contre-révolutionnaires de mettre la main sur cette espèce d'institution, d'y former une société en quelque sorte séparée de celle des républicains, et d'y entretenir sans cesse des foyers de conspiration. C'est des théâtres corrompus que sont sortis les jeunes gens qui ont dénaturé les effets du 9 Thermidor, qui ont préparé et rendu sanguinaires les journées de Prairial et de Germinal, qui ont marché contre la Convention le 13 Vendémiaire, qui ont assassiné à Lyon, et qui, avant le 18 Fructidor, voulaient égorger les représentants du peuple (1).

A ces inconvénients politiques d'une liberté excessive s'ajoutent des inconvénients littéraires. On avait espéré, en 1791, que la multiplicité des théâtres produirait l'émulation, que chacun s'étudierait à surpasser ses rivaux et à se surpasser soi-même, et que la comparaison journalière que l'on pourrait faire entre les succès des uns et des autres disposerait tout le monde à redoubler d'efforts, enflammerait tous les

(1) Opinion de Lamarque, séance du 2 Germinal an VI.

courages. Mais l'expérience a montré que cette infinie multiplicité des spectacles anéantissait à la fois l'art dramatique, la véritable concurrence et les mœurs sociales. L'émulation n'existe plus, parce que tous les grands talents se dispersent, se perdent au milieu d'une foule de talents médiocres, et, préférant leurs intérêts particuliers à la gloire et au perfectionnement de l'art, cèdent à l'appât des offres plus fortes faites par les entrepreneurs (1). Au milieu des innombrables pièces jouées depuis trois ans, combien peu méritent d'être offertes à un peuple qui a brisé ses chaînes ! On dirait qu'une légion de barbares ou d'hommes en délire s'est emparée de la plupart des répertoires. La raison est étouffée presque partout sous un amas d'indécentes extravagances (2).

Il fallait donc, pour prévenir les attentats contre la République, pour sauvegarder l'art dramatique et pour empêcher la dispersion des talents, mettre les théâtres sous la surveillance immédiate du Directoire, et en réduire le nombre. Il n'y en aurait plus, dans la commune de Paris, que quatre principaux et deux secondaires : un théâtre destiné à la représentation des tragédies ou drames lyriques, tel qu'il existe sous le nom de Grand Opéra ; un théâtre pour les comédies lyriques et vaudevilles, tel qu'il existe sous le nom d'Opéra-Comique ou Comédie italienne ; deux théâtres pour la représentation des tragédies et comédies

(1) Opinions de Joseph Chénier, séance du 26 Brumaire an VI, et de Portiez, séance du 2 Germinal an VI.

(2) Rapport d'Audouin, 25 Pluviôse an VI.

déclamées, ainsi qu'ils existent sous les noms de Théâtre de la République et d'Odéon (1). Les théâtres secondaires seraient : un théâtre d'élèves ou d'instruction pour les tragédies et grands drames lyriques, un théâtre d'élèves pour les tragédies et comédies déclamées.

Comme on le voit, c'était, pour tous les théâtres populaires, la mort sans oraison funèbre. Heureusement, le Conseil des Anciens refusa de ratifier le projet présenté par Joseph Chénier, adopté et envoyé par les Cinq cents. Les rapporteurs, Creuzé, Latouche, Roussillon et Baudin, déplorèrent bien, eux aussi, la décadence de l'art dramatique ; mais ils protestèrent en même temps contre l'omnipotente autorité que la loi nouvelle allait donner au Directoire (2). Celle-ci fut repoussée.

Les théâtres des boulevards étaient sauvés, provisoirement. L'Empire devait les tuer..., provisoirement aussi.

(1) On donnait ainsi satisfaction aux auteurs dramatiques, Ducis, Colin d'Harleville, Legouvé, Laya, Beaumarchais, qui venaient, dans une pétition adressée à F. de Neufchâteau et au Directoire, de réclamer le maintien d'un second Théâtre-Français.

(2) Séances du 28 Floréal et du 18 Prairial an VI.

CHAPITRE VIII

LES THÉATRES DES BOULEVARDS SOUS LE CONSULAT

(1799-1804)

Les théâtres populaires et Bonaparte. — Le Dix-Neuf Brumaire sur les boulevards. — *La Journée de Saint-Cloud* et *la Girouette de Saint-Cloud*. — Drames nouveaux. — *Fanchon la vielleuse*. — La littérature française en vaudevilles. — Les théâtres populaires au camp de Boulogne.

Dix années de succès avaient consacré sur les boulevards la tradition des pièces de circonstances, bizarre mélange de comédies, de vaudevilles, de drames et de pantomimes, que les affiches annonçaient sous le titre de *faits historiques*. C'est ainsi qu'étaient naguère glorifiées toutes les grandes dates de la Révolution, les conquêtes de la liberté et les victoires des armées républicaines. Le 19 Brumaire allait avoir son tour. Mais les petits théâtres n'avaient point attendu la journée de Saint-Cloud pour faire à Bonaparte les honneurs de leurs planches. Depuis longtemps déjà le vainqueur d'Italie remplaçait au répertoire des pièces patriotiques les Beaurepaire, les Custine et les Barra. Dans *Arlequin journaliste,* on chantait des couplets à sa gloire ; dans *le Souper imprévu* on célébrait ses triomphes en Lombardie ; dans *l'Apollon du Belvédère* on

le félicitait d'avoir dépouillé les musées des villes conquises ; et voici ce qu'un charbonnier, amphitryon généreux, répondait au héros, qui voulait payer son dîner :

« Quant à la carte d' vot' souper,
C'est à vot' retour d'Angleterre
Qu'au-devant d'vous je veux aller
Pour en recevoir le salaire.
Je n'crains pas qu'vous m'en fassiez tort,
Ni que d'vot mémoire al' s'écarte ;
Car il ne vous est pas encor
Arrivé de perdre la carte.

Bientôt, couronnant nos succès,
Heureux vainqueur de la nature,
Nous irons sur le sol anglais
Punir une trop longue injure.
Et comme la franche gaîté
Des Français jamais ne s'écarte,
Nous boirons à la liberté,
Et les Anglais paieront la carte. »

Cet enthousiasme se manifeste en province comme à Paris ; et, à son retour d'Égypte, c'est peut-être au Théâtre des Célestins que Bonaparte eut d'abord le sentiment qu'il pouvait tout oser. « J'étais à Lyon, raconte Charles Maurice (1), lorsque le général Bonaparte arriva d'Égypte et s'arrêta dans cette ville. Il descendit à l'hôtel presque attenant au théâtre. A cette nouvelle, toute la ville s'y porta, et demanda le héros avec tant d'insistance, qu'il parut à son balcon, bien

(1) *Histoire anecdotique du théâtre,* t. I, p. 57.

que la soirée fût déjà fort avancée. Bonneville, le directeur du spectacle, alla sur-le-champ trouver Martainville, qui végétait dans ces parages, pour l'engager à composer un à-propos qu'on jouerait le lendemain. Le délai était court. Cela n'effraya pas l'esprit aventureux de l'auteur, qui mit aussitôt ses idées en campagne. De son côté, Bonneville se rendit auprès du général pour le prier d'assister à la représentation : ce qui fut accepté... L'heure est arrivée : la salle regorge de spectateurs ; le général et son état-major sont aux premières avant-scène. Les acteurs se réunissent. Ils tâchent de se recorder, de se rappeler que, dans la soi-disant pièce, l'un est le père, l'autre un jeune officier revenant de l'armée, celui-ci un rival, et cellelà la fiancée du militaire. Mais la frayeur les paralyse : ils ne se souviennent plus de ce qu'ils croyaient savoir. La trop grande envie de bien faire, cette puissante raison de faire plus mal que de coutume, jette une affreuse confusion dans leur esprit... » Et ce fut la plus extraordinaire des soirées, la plus manquée et la plus triomphale. La pièce, mal bâtie en une nuit, était stupide ; les acteurs bredouillaient ou restaient muets, entraient et sortaient sans raison. Mais il y avait des rimes éclatantes, des couplets bourrés de *guerriers* et de *lauriers*, de *victoire* et de *gloire* ; et les spectateurs, qui ne comprenaient rien à l'intrigue, applaudissaient avec frénésie.

Ces applaudissements, Bonaparte allait les retrouver sur les boulevards de Paris, au lendemain de Brumaire. Cependant, si pressés qu'ils aient été de glori-

fier le coup d'État, les théâtres populaires n'arrivèrent pas bons premiers. Un auteur presque aussi expéditif que Martainville, le citoyen Sewrin, fit en deux jours *les Mariniers de Saint-Cloud,* qui purent être joués le 22 Brumaire à l'Opéra-Comique. Comme il était un peu tôt, peut-être, pour livrer les Cinq cents au ridicule et à la haine, et pour traiter de *factieux* les Français restés fidèles à la légalité, la pièce fut interdite, après la deuxième représentation. Mais, quelques jours après, le 28, elle était de nouveau autorisée. De tous côtés, en effet, arrivaient sur toutes les scènes des impromptus inspirés du même esprit et accueillis avec transport : les théâtres des boulevards rattrapaient le temps perdu. Devant l'enthousiasme soulevé par ces apologies populaires, Bonaparte comprenait que les ménagements étaient superflus. Le succès de vaudevilles comme *la Journée de Saint-Cloud* et *la Girouette de Saint-Cloud* l'invitait à marcher en avant, au pas de charge. Les applaudissements des Parisiens tout le long des boulevards étaient un éloquent plébiscite.

C'est à Saint-Cloud, le matin du 19 Brumaire (1). Chez le marchand de vin Lapinte, bonapartiste exalté, et *aux Quatre-Vents,* chez le mercier Girouette, patriote... provisoire, on attend des nouvelles avec une impatience singulière. La veille, il y a eu grand remue-ménage à Paris ; que va-t-il se passer à Saint-Cloud ?

(1) *La Journée de Saint-Cloud, ou le dix-neuf Brumaire,* divertissement-vaudeville en un acte, par les citoyens Léger, Chazet et A. Gouffé, joué aux Troubadours le 23 Brumaire an VIII.

« On prétend que par un décret,
Que nouvellement on a fait,
Le Conseil des Cinq cents voyage,
Pour venir en notre village;
Qu'il doit arriver sans délai.
Il faut bien que le fait soit vrai,
Car pour le voir notre commune entière
Se rend tout le long de la rivière. »

Ce qui s'est passé, on l'apprend bientôt par le grenadier Sans-Façon, soldat de l'armée d'Égypte :

« Nos soldats, sans verser de sang,
Font bientôt maison nette.
Le poignard devient impuissant
    Contre la baïonnette.
Plus d'un conspirateur troublé,
    Prévenant sa défaite,
A, sur l'air du pas redoublé,
    Battu vite en retraite.

Las de toujours lever la main,
Sans qu'on vînt leur prêter main forte,
Ils ont levé le pied... Soudain
La frayeur au loin les emporte.
Cette fuite doit nous prouver
Qu'en dépit de leur industrie
Ils sont plus prompts à se sauver
    Qu'à sauver la patrie. »

Mais, demande quelqu'un, prévoyez-vous les résultats de cette mémorable journée ? — Ils ne peuvent qu'être heureux, répond Girouette, subitement devenu bonapartiste. — Heureux ! Je le crois bien, réplique l'intrépide Sans-Façon.

« De la Justice
Le frein propice
Vient à la fin remplacer le caprice.
Que l'on s'unisse,
Que l'on bénisse
Le jour heureux
Qui comble nos vœux.
Enfin la France,
Après tant de souffrance,
Reprend ses droits
Et des lois
A son choix.
Par la sagesse
Guidés sans cesse
Nous allons voir, croyez à ma promesse,
Le bonheur naître,
Et disparaître
Beaucoup de maux,
Mais encor plus de mots.
Plus de tyrans,
De traitants
Charlatans,
De commettants
pestants ;
Plus de méchants
tranchants ;
Plus d'opulents
volants ;
Plus d'intrigants
brigands ;
Plus d'agents
négligents ;
Plus de grands
ignorants. »

Et à qui doit-on tout cela ? A Bonaparte.

« Du héros cette journée
Vaut les plus brillants exploits ;
Il fixe la destinée
De la France et de ses lois.
Ce favori de la gloire
La poursuit, l'atteint partout ;
Même il a pris la victoire
Dans les filets de Saint-Cloud. »

Le même soir, le Vaudeville jouait *la Girouette de Saint-Cloud* (1). La scène est chez un traiteur de l'avenue de Boulogne, à l'entrée du pont de Saint-Cloud. Ce qui va se passer là-haut, dans le palais, inquiète fort l'indécis Tourniquet. Mais il compte sur la girouette installée dans la gouttière de son cabaret, et dont son domestique doit se servir comme d'un petit télégraphe pour lui annoncer les événements. Si les députés l'emportent, vite Tourniquet endossera une carmagnole ; si c'est Bonaparte qui triomphe, plus vite encore il se coiffera d'un bonnet à poil. Et son vieil ami, l'invalide et marinier Dupont, fait, comme bien on pense, des vœux pour le bonnet à poil, et pour son général, ce nouveau Messie.

« Nous connaissons certain génie,
Actif autant qu'il est puissant,
Qui sait de l'Europe et l'Asie
Franchir l'espace en un instant.

(1) *La Girouette de Saint-Cloud,* impromptu en un acte, en prose, mêlé de vaudevilles, par les citoyens Barré, Radet, Desfontaines, Bourgueil, Maurice et Emmanuel Dupaty, représentée sur le Théâtre du Vaudeville le 23 Brumaire an VIII.

Si dans ses courses immortelles
Il nous met à couvert partout,
Je crois qu'aujourd'hui de ses ailes
Il pourrait bien couvrir Saint-Cloud.

Malgré leurs sinistres complots,
Je ne crains rien pour le héros
Que la France renomme.
Il est un énorme chemin
Entre le fer d'un assassin
Et le cœur d'un grand homme.

La fuite en Égypte jadis
Conserva le Sauveur des hommes.
Pourtant quelques malins esprits
En doutent au siècle où nous sommes ;
Mais un fait bien sûr en ce jour,
Du vieux miracle quoi qu'on pense,
C'est que de l'Égypte un retour
Ramène un sauveur à la France. »

Enfin, arrive la grande nouvelle. Les députés sont chassés, et tout le monde accourt pour assister à leur fuite.

« Ces messieurs pour quitter Saint-Cloud
Prennent leurs jambes à leur cou :
C'est tout ce qui leur reste à prendre.
Messieurs, n'auriez-vous rien à rendre ?...
Vous ne répondez point... Bonsoir !
Surtout, ne venez plus nous voir.
Allez-vous-en, sans regarder derrière,
Tout le long, le long, le long de la rivière,
Tout le long, le long de la rivière ».

Alors, un des vainqueurs de la grande journée, le

soldat Thomas, raconte à sa fiancée et au père Tourniquet, dont la girouette est désormais fixée, comment les choses sont arrivées.

« Tous ceux qui n'étaient pas des bons ont voulu faire les méchants ; mais nous étions là. En avant, pas de charge ! Et ça n'a pas été long.

A l'aspect de nos grenadiers,
Frappés d'une terreur subite,
Ces messieurs, qui sont peu guerriers,
Ont d'abord arrêté... la fuite.
Par la porte les plus peureux
Cherchaient une retraite aisée,
Tandis que les plus valeureux
Sautaient par la croisée.

TOURNIQUET.

Mais elles sont de plain-pied.

THOMAS.

Comme vous dites. Aussi ne se sont-ils pas fait de mal. »

Ce fut à la représentation une ivresse générale. On applaudissait, on trépignait, on hurlait de joie. Les *bis*, dit un contemporain, furent si multipliés, qu'on peut bien dire que la pièce, le premier soir, fut jouée deux fois (1).

C'est ainsi que les théâtres des boulevards, dont l'autorité sur le public était depuis longtemps très puissante, se firent, au lendemain du coup d'État de Brumaire, les complices de Bonaparte. Pareils au

(1) *Étrennes lyriques et théâtrales pour l'an IX.*

Tourniquet de *la Girouette*, ils savaient prendre le vent, et tourner dans le bon sens les refrains de leurs couplets. Nulle part ailleurs le Premier Consul ne trouva plus chauds et plus précieux apologistes. Ce sont les chansonniers du Vaudeville, les Troubadours de la rue de Louvois et du Marais (1), les mimes de l'Ambigu et des acrobates de feu Nicolet qui consacrèrent d'abord le grand attentat contre la liberté. Ces services ne seront point oubliés, et le nouveau maître saura payer sa dette : il daignera attendre sept années avant de supprimer ceux qui, depuis 1796, s'égosillaient sur toutes les scènes populaires à célébrer ses victoires sur les ennemis de la France et sur la France elle-même. Et d'ici là, il leur témoignera de la bienveillance, mais une bienveillance plutôt négative, assez semblable à celle de Frédéric II pour les écrivains allemands : il n'aura pas l'air de s'occuper d'eux et paraîtra les ignorer profondément. Ce sera déjà beaucoup, si l'on songe à la surveillance très active, personnelle et très rigoureuse, dont il entourait les théâtres officiels. Dupaty (2), que semblait pourtant devoir protéger sa collaboration à *la Girouette de Saint-Cloud*, fait jouer à l'Opéra-Comique *l'Antichambre*.

(1) Les Troubadours avaient loué la salle Louvois ; mais, au moment où ils allaient faire leur ouverture, un arrêté du Directoire fit fermer le théâtre. On craignait un incendie qui aurait détruit l'Académie de Musique et la Bibliothèque nationale, très voisines. Les Troubadours s'installèrent alors au théâtre Martin. L'arrêté ayant été peu après rapporté, ils revinrent rue Louvois.

(2) Celui-là même que l'Académie française préférera à Victor Hugo.

Dans cette inoffensive histoire de deux valets métamorphosés en gentilshommes, et faiseurs de dupes, Bonaparte découvre une satire de ces seigneurs de contrebande, qui composaient une bonne partie de la nouvelle cour : la pièce est interdite, et l'auteur expédié sur un ponton ; sans l'intervention de Joséphine il partait pour Saint-Domingue. Alexandre Duval donne à la Comédie-Française *Édouard en Écosse* ; c'est, paraît-il, une miséricordieuse allusion aux malheurs des Bourbons : la pièce est défendue, et l'auteur s'enfuit à Saint-Pétersbourg. L'année suivante, il risque un *Guillaume le Conquérant.* Dans un hymne funèbre en l'honneur du preux Roland, le gouvernement croit entendre une sinistre prophétie pour le Premier Consul, qui préparait alors l'expédition d'Angleterre ; et la pièce est supprimée.

Avec une oreille si bien ouverte et des yeux si perçants, la Censure consulaire aurait pu facilement, on le devine, trouver dans le répertoire des boulevards de la besogne pour ses ciseaux. On trouve toujours ce que l'on veut. Quelle pièce, si innocente soit-elle, saurait échapper à l'ingénieuse perspicacité d'une administration qui reconnaît le héros de Brumaire dans celui de Roncevaux, Louis XVI dans *Édouard en Écosse*, et, sous les habits d'emprunt de deux laquais fripons, toute une légion de chambellans chamarrés ? Il n'y eut pourtant point de victimes parmi les petits auteurs et sur les petits théâtres. Seul, un drame de l'Ambigu-Comique fut suspendu à la suite de l'attentat de Georges Cadoudal. C'est que dans *Tékéli, ou le Siége*

de Montgatz, on s'apitoyait sur un magnat hongrois poursuivi par la police autrichienne et caché dans un moulin. Un paysan, qui a surpris ce secret, propose au recéleur de livrer le fugitif et de partager les cent ducats promis en prime. — « Qu'oses-tu dire, malheureux? lui répond le meunier; tu vas, pour quelques misérables pièces d'or, envoyer au supplice un homme que tu ne connais pas, qui ne t'a jamais fait de mal! Tu ignores donc qu'il n'est pas de métier plus vil, plus infâme, que celui de délateur ; que le mépris universel est la juste récompense des lâches qui se jouent à ce point de la vie de leurs semblables ? » A ce moment, la police de Bonaparte cherchait partout l'insaisissable Cadoudal : ordre vint donc de suspendre la pièce. Mais l'interdiction était levée quelques jours plus tard. Pixérécourt était plus heureux que Duval et Dupaty, l'Ambigu mieux traité que l'Opéra-Comique et le Théâtre-Français.

C'était sans doute en souvenir d'une excellente réclame, faite très à propos, que le Premier Consul laissait aux spectacles populaires une liberté, en somme peu dangereuse, puisqu'un simple trait de plume devait bientôt suffire à en réprimer les prétendus excès (1); mais c'était aussi pour d'autres raisons. La brusque suppression de ces divertissements très aimés ne rappellerait-elle pas qu'un autre bien, infiniment plus précieux, la liberté, venait d'être perdu? Ne donnerait-elle pas au nouveau gouvernement

(1) Arrêtés du 6 et du 7 Frimaire an XI.

l'air de vouloir reprendre à son compte le projet de résolution présenté par Joseph Chénier, et ne justifierait-elle pas les craintes du Conseil des Anciens, qui avaient accusé la loi votée par leurs collègues de détruire la liberté et de mettre entre les mains du Directoire une arme trop puissante ? Ne semblerait-elle pas enfin préparer le rétablissement des privilèges royaux et le retour aux habitudes de l'ancien régime ? Au contraire, en maintenant les spectacles des boulevards, on protestait contre le vote si mal accueilli des Cinq-Cents, on affermissait une des conquêtes de la Révolution, on conservait au peuple une de ses distractions favorites, traditionnelles et nécessaires, et, dans une certaine mesure, on l'attirait vers ce métier des armes qui allait être le sien pendant quinze années. Les pantomimes militaires, les exhibitions d'uniformes et de drapeaux, les sonneries de clairon et les fanfares belliqueuses, les coups de fusil et les simulacres de batailles, toutes ces pièces bruyantes, que prodiguaient alors les directeurs, et dont les Parisiens se montraient très friands, secondaient aussi bien les projets du futur empereur que les impromptus de Brumaire avaient servi la politique du général. Elles entretenaient le goût des choses de la guerre ; c'était une petite école du soldat, des manœuvres pour rire, en attendant les grandes.

Il faut bien dire aussi que cette bienveillance, surtout apparente et provisoire, cachait mal un dédain profond. S'il aimait passionnément la tragédie, dont il appréciait les chefs-d'œuvre avec une bizarrerie si peu

littéraire, Napoléon ne goûtait guère la comédie. « Elle est pour moi, disait-il, comme si l'on voulait me forcer à m'intéresser aux commérages de vos salons. J'accepte vos admirations pour Molière, mais je ne les partage pas. » Il partageait bien moins encore le goût des Parisiens pour les farces des anciennes foires, les vaudevilles, les mélodrames, tirés de romans qu'il méprisait (1), les parades et les folies des boulevards. Cela ne comptait pas à ses yeux ; c'étaient des divertissements de laquais, comme les romans étaient des lectures de chambrières. Il se désintéressait donc absolument de ces exhibitions « où l'on essaie tous les moyens d'amuser les spectateurs qui veulent qu'on parle moins à leur esprit qu'à leurs sens », et qui n'ont rien à voir avec l'art dramatique. « L'art, disait-il encore, n'a point à souffrir du succès, non plus que de la chute des petits théâtres. Ils sont hors de son domaine sous tous les rapports : ce ne sont que des entreprises commerciales; et la seule mission du gouvernement est de veiller aux sujets offerts au public, de prévenir les attaques contre le pouvoir établi et les offenses à la morale. »

Ni l'un ni l'autre de ces délits n'étaient à redouter

(1) Arnault raconte que sur le bateau qui emportait vers l'Égypte Bonaparte et sa fortune, les passagers pour tuer le temps venaient emprunter des livres à la bibliothèque du bord. Un jour, il prit au général la fantaisie de savoir ce que chacun lisait, et il fit sa tournée sur le pont. — « Que lisez-vous-là, Bessières? Un roman! — Et toi, Eugène? Un roman! — Et vous, Bourrienne? Un roman! — Et vous, Duroc? Un roman! — Lectures de femmes de chambre! »

désormais. La surveillance morale et politique des théâtres, faite et bien faite par le ministre de l'intérieur, le directeur général de l'instruction publique et le préfet de police, les aurait vite réprimés, si auteurs et chefs de troupe n'avaient eu, pour attirer la foule, que la ressource des satires et des indécences. Ceux dont les noms apparaissent chaque jour sur les affiches de cette époque sont des gens graves, pacifiques pour la plupart, et dévoués au nouveau maître. Cuvelier est membre de la Société philotechnique, et il vient d'être nommé par Bonaparte capitaine dans les guides-interprètes. Gabiot jouit de la réputation modeste d'un homme « qui s'efforce d'apporter la moralité sur la scène, et qui travaille à l'instruction du peuple, à la correction des mœurs ». Loaisel de Tréogate, ancien gendarme du roi, veut « ramener l'homme de son siècle à la vérité par le sentiment et la raison ». Prévôt, directeur et fournisseur ordinaire du Théâtre-sans-prétention, écrit dans la préface d'un de ses drames : « Si l'on plaisante mes ouvrages, l'on ne peut cependant me reprocher d'avoir corrompu les mœurs par des pièces licencieuses, et il ne restera après moi aucune trace d'inconduite, ni aucun écrit qui puisse prouver mon immoralité, et qui ait jamais dénigré personne. Aussi l'on ne me verra pas obligé de faire au lit de la mort amende honorable, comme le fameux La Harpe. » — Caignez, dont la Révolution a ruiné la famille, ne vit que pour les lettres, et, surnommé le Racine des boulevards, n'aspire qu'à en surpasser le Corneille, c'est-à-dire Pixérécourt. Celui-ci,

dont l'étoile s'est levée sur les théâtres de Paris au moment même où celle de Bonaparte brillait en Italie, est aussi le moins turbulent et le plus pudibond des hommes. Il n'a pas fait, comme officier au régiment de Bretagne, la campagne de 1792 contre la France, pour venir aujourd'hui défendre la République menacée. Simple littérateur, il entend n'offrir au peuple que de beaux modèles, des actes d'héroïsme, des traits de bravoure et de fidélité. Il veut l'instruire à devenir meilleur en lui montrant, même dans ses plaisirs, de nobles exemples tirés de nos annales. En attendant le rétablissement prochain du culte, « il supplée aux instructions de la chaire muette, et porte, sous une forme attrayante qui ne manque jamais son effet, des leçons graves et profitables dans l'âme des spectateurs (1) ».

Que diable la politique irait-elle faire dans les drames de tous ces gens-là ? On se soucie bien de la Constitution de l'an VIII et du Concordat au fond du château des Apennins, dans la tour de Lowinska, dans les cavernes de la Calabre et dans les mines de Pologne (2) ! Victor, ou l'Enfant de la forêt, Cœlina, ou l'Enfant du mystère, et le Pèlerin blanc, et le bon Nègre Adonis, et tous ces personnages venus de très loin, Philippe venu d'Alsace, Urbino et Juliana de

(1) Voir : *Guerre au Mélodrame*, par Pixérécourt, 1818. — *Revue de Paris*, juillet 1835 (article de Charles Nodier). — *Revue d'histoire littéraire de la France*, 15 avril 1900 (article de M. J. Marsan).

(2) Drames joués à cette époque sur les boulevards.

Venise, Adélaïde de Bavière, Pizare du Pérou, Christophe Colomb d'Amérique, Nourjahad et Chérédin d'Orient (1), ont bien le temps de s'occuper des affaires de M. Bonaparte au milieu de leurs multiples aventures, si compliquées et si périlleuses ! Et comment pourraient-ils outrager les mœurs, ces honnêtes mélodrames où l'inévitable Providence ne manque jamais, dans un invariable dénouement, de châtier les traîtres lâches, de récompenser les soldats vaillants, les amoureux fidèles et les vierges innocentes ? On n'encourage pas le vice sur les boulevards ; on y applaudit la vertu. On n'y conspire pas ; on y pleure.

On y rit aussi, même dans les drames qui font beaucoup pleurer ; et le rire, qui est le propre de l'homme, est l'ami des gouvernements..., quand il n'est point moqueur. Pour détendre les nerfs et sécher les larmes, pour maintenir aussi les traditions foraines, les directeurs réclament, et les auteurs leur accordent volontiers un personnage qui devient alors et qui est resté depuis le favori du parterre et du paradis. Héritier de Pierrot et de Janot, il arrive en droite ligne du préau Saint-Germain et du faubourg Saint-Laurent, ce niais dont les plaisanteries populaires et les lazzis grossiers égayent les intrigues les plus noires. Ainsi, le siècle n'avait pas deux ans, et Victor Hugo n'était point né, que le grotesque et le tragique, le larmoyant et le comique avaient consommé leur union, ou plutôt s'étaient, dans une même œuvre, juxtaposés. Il ne

(1) Personnages de ces drames.

manque plus que des écrivains et des poètes, des charpentes solides et des personnages qui se tiennent à peu près debout, une belle préface et d'éblouissantes tirades, pour avoir le drame romantique. Même, on retrouve dans certaines pièces, au début du siècle, les thèses et les contrastes qui seront si chers à Victor Hugo. Fanchon la vielleuse, Fanchon, parangon de vertu, modèle de délicatesse et de générosité, Fanchon qui, après avoir donné tant de plaisir à ses contemporains, inspire un amour honnête, n'est-ce pas déjà Marion Delorme (1) ?

Le pauvre ange tombé,
Dont l'amour refaisait l'âme avec son haleine,

aura l'honneur d'être défendue par un grand poète devant un roi, vieillard à la tête blanchie ; sa sœur aînée, Fanchon, eut celui d'être attaquée par la critique, et de provoquer d'ardentes discussions littéraires, petites escarmouches avant la grande bataille romantique. Et ce ne fut point là une gloire méprisable, si l'on songe que, sous le Consulat, les journaux graves et sages dédaignaient, à l'exemple de Bonaparte, les théâtres des boulevards et affectaient de les ignorer. On se rappelle quelle fut à leur égard l'attitude du *Censeur dramatique*. Eh bien, Fanchon triompha de ce silence superbe; et

(1) *Fanchon la vielleuse,* comédie en trois actes, mêlée de vaudevilles, par les citoyens Bouilly et Pain, représentée au Vaudeville le 28 Nivôse, an XI. Cf. *la Vielleuse du boulevard,* mélodrame en trois actes, par Chaussier, joué à l'Ambigu le 4 thermidor, an XI.

ce ne fut pas, dans le cours de sa vie agitée, une de ses moindres victoires. — « Comment voulez-vous, disaient les littérateurs purs, qu'on se retrouve au milieu de tant d'actions embrouillées, de tant de personnages qui entrent et sortent, se bousculant ? Comment peut-on s'intéresser en même temps à une fille d'épicier enlevée par un mousquetaire, aux belliqueux exploits du frère de Fanchon, aux amours de celle-ci avec le bel Édouard, aux sermons de Mme de Gervilliers, aux plaisanteries de l'abbé Lattaignant ? Oubliez-vous les préceptes de Boileau qui veut qu'en un seul lieu un seul fait accompli en vingt-quatre heures tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli ? » — « Vous altérez la vérité, disaient à leur tour les historiens ; tout le monde sait bien que Fanchon ne doit pas sa vogue à sa seule jolie figure, à sa voix fraîche et à sa vielle. » — « Que d'inconvenances accumulées à plaisir ! gémissaient les moralistes. Quel mépris de la hiérarchie sociale ! Quels outrages à l'armée ! Une fermière qui s'éprend de son seigneur ! Une chanteuse des rues qui ose aimer un colonel ! N'est-ce pas abominable ? » — Et les auteurs, au lieu de répondre par une *Préface de Fanchon*, répliquaient bien simplement : « Veuillez passer au bureau du théâtre : le caissier vous dira chaque matin ce que le peuple pense de vos critiques et de notre pièce. »

De ces critiques le peuple ne pensait rien : ils les ignorait ; mais il pensait grand bien de cette pièce, qui l'intéressait, l'amusait, l'apitoyait ; et tous les soirs on l'entendait fredonner sur les boulevards les

refrains de la gentille vielleuse, réhabilitée par ses chansons, sa musique et son amour.

Jamais peut-être le vaudeville ne fut plus à la mode qu'à cette époque, et cette vogue datait surtout du jour où, exaspérés de voir ce genre si français injustement répudié par l'ingrat Opéra-Comique, Piis et Barré lui avaient ouvert, rue de Chartres, un asile à son nom. Et il s'y était établi en maître si impérieux, que bientôt les œuvres dialoguées n'avaient été par lui tolérées qu'autant qu'elles se résignaient à demeurer ses humbles servantes. Jadis, dans les comédies des foires et des Italiens, les couplets n'étaient que l'accessoire. « Lorsque Le Sage, Fuzelier et Dorneval composaient ces charmants opéras-comiques qui faisaient les délices de nos pères, et qui jouiraient encore du même succès, s'il était possible d'en rajeunir les airs sans en dénaturer les paroles, ils ne demandaient aux couplets que d'ajouter de l'agrément à l'action et de l'embellir. Aujourd'hui, les couplets prennent souvent toute la place dans les comédies, les parades, les arlequinades et les revues de fin d'année. Souvent les comédies, que les affiches disent mêlées de vaudevilles, sont en réalité des vaudevilles avec un peu, très peu de dialogue. Les auteurs s'imaginent avoir beaucoup fait quand ils ont aligné une trentaine de chansons, auxquelles ils attachent à peu près une espèce d'intrigue (1). » Le reproche est exagéré, mais

(1) *Mémoires historiques et critiques en forme de lettres sur les différents théâtres de Paris.* Lettre IX. — « Comme ouvrages dramatiques, les revues de cette année (1799) sont nulles, mais c'est

non tout à fait immérité. Ce n'est d'ailleurs qu'une des nombreuses audaces de ce genre traditionnel, qui prépare une métamorphose bien plus curieuse.

Depuis deux cents ans qu'il existait, le vaudeville avait successivement revêtu tous les costumes, celui du grand seigneur et celui du manant, ceux du soldat, de l'ouvrier et du paysan. Conduit par Le Sage et Favart, il était allé chanter dans les foires et dans les villages. Au bras de Vadé, il s'était enivré dans les cabarets avec les poissardes et les racoleurs. Dans les boudoirs des courtisanes et chez les fermiers généraux il avait sablé le vin mousseux en se moquant de la sottise dorée. Caché sous un capuchon noir ou sous une cornette blanche, il avait payé avec des gaudrioles les biscuits et les confitures dont le régalaient moines et nonnes. Dans les camps et sur les boulevards, il avait enflammé de ses refrains patriotiques les soldats et les sans-culottes. Il s'était successivement montré naïf, brutal, sentimental, polisson, malin et méchant (1).

Aujourd'hui que les hymnes à la liberté, les satires politiques ou religieuses et les trop lestes propos ne sont plus autorisés, le vaudeville se fait littéraire et semble vouloir fréquenter les critiques et l'Académie.

une série de couplets très bien tournés et plus piquants les uns que les autres. Les calembours sont un peu trop fréquents. Il est à désirer pour l'art que ce genre ne se propage pas, car il finirait par l'anéantir. Comme il ne faut que de l'esprit pour obtenir des succès, on s'accoutumerait insensiblement à se passer des ouvrages de génie, et il y a loin d'un opéra-comique à *Mérope*. »

(1) Brazier, *Histoire des petits théâtres*, t. I, p. 207.

Il célèbre les grands écrivains, et le répertoire du théâtre qui porte son nom devient un cours anecdotique de littérature française. « C'est une idée fort heureuse, disait alors un des auditeurs de ce cours, que celle de faire passer successivement en revue tous les hommes illustres dans la littérature. On aime à voir sur la scène les personnages dont on a souvent admiré les talents. C'est en quelque sorte vivre avec eux (1). » Tour à tour, en effet, défilent sous nos yeux, ressuscités et bien vivants, Clémence Isaure aux Jeux floraux, Rabelais dans l'auberge où il passa un si mauvais quart d'heure, Patru dans sa bibliothèque, Scarron qui se marie, Molière soupant avec ses amis dans sa maison d'Auteuil, Colletet au Pont-Neuf, où il lit à Tabarin une scène que Boileau, présent à l'entretien, trouvera détestable. Ce sont encore J.-B. Rousseau, et Chapelain, le rude chantre de la *Pucelle* qui roucoule des couplets légers, et Racine le Grand qui reçoit les hommages du petit Vaudeville, d'autres encore (2). Puis, voici venir les écrivains du XVIIIe siècle. Enfermés à la Bastille,

(1) *Mémoires historiques et Critiques*. Lettre IX.

(2) *Clémence Isaure ou les Jeux floraux*, divertissement en un acte ; — *le Quart d'heure de Rabelais*, comédie en un acte ; — *le Procès, ou la Bibliothèque de Patru*, comédie en un acte ; — *le Mariage de Scarron*, comédie en un acte ; — *le Souper de Molière, ou la Soirée d'Auteuil*, fait historique en un acte ; — *Colletet chez Tabarin*. comédie en un acte ; — *Chapelain, ou la Ligue des auteurs contre Boileau*, comédie en un acte ; — *J.-B Rousseau, ou le Retour à la piété filiale*, comédie en un acte ; — *Hommage du petit Vaudeville au grand Racine*, vaudeville en un acte ; etc., etc.

l'un pour les *J'ai vu* qui n'étaient point de lui, l'autre pour son épouse qu'il ne voulait point voir, Voltaire et Richelieu devisent le plus spirituellement du monde. Et nous sommes ensuite transportés chez ce même Voltaire à Ferney, chez Chaulieu à Fontenay, chez J.-J. Rousseau à Montmorency, chez Marmontel, chez Florian et chez Buffon, au Jardin du Roi (1).

« Vous qui cherchez à retrouver
De Buffon les mânes savantes,
Son livre en main venez rêver
Au milieu du Jardin des Plantes.
Il n'est pas un de ces bosquets
Qui ne retrace à l'âme pure
Et la science et les bienfaits
De l'écrivain de la nature.

Environné de végétaux,
Dont il sut diriger les classes,
Au doux ramage des oiseaux
Qu'il peignait avec tant de grâces,
Entre le cèdre et l'églantier,
Buffon assis sur la verdure
Écrivit son ouvrage entier
Sur les genoux de la nature. »

Comme bien l'on doit penser, cette histoire litté-

(1) *Une soirée de deux prisonniers, ou Voltaire et Richelieu*, comédie en un acte ; — *Voltaire, ou Une journée de Ferney*, comédie en deux actes ; — *Chaulieu à Fontenay*, comédie en un acte ; — *la Vallée de Montmorency, ou J.-J. Rousseau dans son hermitage*, opéra-comique en trois actes ; — *Marmontel*, comédie en un acte ; — *Florian*, comédie en un acte ; — *le Concert des éléphants*, comédie en un acte ; etc., etc.

raire ne pouvait manquer de réserver plus d'un chapitre, je veux dire plus d'une scène et plus d'une comédie, aux grands ancêtres, fondateurs, directeurs et fournisseurs des spectacles forains. Nombreuses, en effet, sont les soirées qu'on leur consacre. Entourés de leurs héros habituels, les Cassandres, les Pierrots, les Gilles et les Colombines, surtout d'Arlequins de toute espèce, Arlequin jaloux, Arlequin sentinelle, Arlequin tout seul, Arlequin Pygmalion, voici que les Carlin, les Dominique et les Monet, Piron, Favart, l'abbé Pellegrin, Le Sage, Pannard revivent sur les théâtres qu'ils ont créés ou fécondés ; et, dans des pièces écrites à leur gloire et saluées par les Parisiens de bravos reconnaissants, ils assistent, pour ainsi dire, à leur apothéose, faite par eux-mêmes (1). Tout à l'heure, en célébrant par des à-propos les anniversaires de ses grands auteurs, Corneille, Racine et Molière, la Comédie-Française ne fera que suivre un exemple inauguré sur les boulevards, où les dévots des anciennes foires et leurs enfants perpétuent le culte des amuseurs regrettés du siècle qui vient de disparaître.

(1) *Gilles aéronaute*, comédie parodie en un acte ; — *Gilles ventriloque*, parodie en un acte ; — *Cassandre Agamemnon et Colombine Cassandre*, parodie d'*Agamemnon* ; toute la série des Arlequins, plus complète que jamais ; — *Carlin débutant à Bergame*, comédie en un acte ; — *Allez voir Dominique*, comédie en un acte ; — *Monet*, directeur de l'Opéra-Comique, comédie en un acte ; — *Piron avec ses amis, ou les mœurs du temps passé*, comédie en un acte ; — *Favart aux Champs-Elysées* ; — *l'Abbé Pellegrin, ou la Manufacture de vers*, comédie en un acte ; — *René Le Sage, ou C'est bien là Turcaret*, comédie en un acte ; — *Pannard, clerc de procureur*, comédie-vaudeville en un acte ; etc., etc.

A ces évocations on n'oublie pas d'ailleurs de mêler le plus souvent possible des couplets de circonstance Quand il est question d'une descente en Angleterre, on chante :

« Si pour descendre en Angleterre,
Faisant un miracle nouveau,
Dieu, comme aux beaux jours de la terre,
En vin pouvait transformer l'eau,
Les Anglais, vous pouvez m'en croire,
Redouteraient un grand échec ;
Car bientôt, à force de boire,
Chez eux on irait à pied sec. »

De même, la nouvelle que Bonaparte venait de ratifier le traité d'Amiens s'étant répandue à l'heure même où le rideau du Vaudeville allait se lever sur *René Le Sage*, et le canon l'annonçant à Paris, les auteurs, Barré, Radet, Deschamps et Desprès, improvisaient dans la coulisse le couplet suivant, aussitôt récité par l'acteur Laporte :

« Pour éviter certaine guerre
Entre le public et l'auteur,
Par un couplet préliminaire
On vous engage à la douceur.
En conséquence, moi, Laporte,
J'allais vous demander la paix;
Le canon a la voix plus forte:
Il vous l'annonce, et je me tais. »

Ce sont sans doute les éloges prodigués sur les boulevards aux guerres et à la politique de Bonaparte qui, vers la fin du Consulat, valurent à l'un des

théâtres secondaires de Paris un honneur précieux et gros d'espérances. Les deux principales troupes foraines de l'ancien régime, l'Ambigu-Comique et la Gaîté, gardaient pieusement le souvenir des représentations extraordinaires données à la cour par les petits artistes d'Audinot et les Grands Danseurs de Nicolet. En 1804, le Vaudeville put inscrire dans ses annales un triomphe aussi mémorable. Son directeur, ses principaux auteurs et les meilleurs sujets de la troupe furent mandés au camp de Boulogne, comme le seront plus tard à Bruxelles, à Dresde et à Erfurt les Comédiens-Français ; et ils chantèrent les victoires de Napoléon, comme Favart avait chanté dans les camps celles du maréchal de Saxe (1). Les applaudissements, l'argent et les pensions récoltés pendant cette expédition glorieuse permettaient, semble-t-il, aux théâtres populaires de regarder l'avenir avec sérénité.

(1) Ces comédiens étaient venus en exécution d'un ordre envoyé le 29 décembre 1803 par Napoléon à Chaptal. « Je sais, disait le Premier Consul, qu'il a été présenté plusieurs comédies de circonstance pour la descente en Angleterre. Il faudrait faire un choix pour les faire jouer sur différents théâtres de Paris, et surtout aux camps de Boulogne, Bruges, et autres lieux où est l'armée. »

CHAPITRE IX

LES THÉATRES DES BOULEVARDS SOUS L'EMPIRE

(1804-1807)

Napoléon et les spectacles des boulevards. — Pièces et chansons militaires. — Mélodrames. — Les petits théâtres sont menacés. — Fermeture de la salle Montansier. — Joséphine et les petits théâtres. Leur suppression. — La fête du 15 août 1807.

La faveur dont venait d'être honorée la troupe du Vaudeville ne se renouvellera pas (1). L'Empire est fait, et ce sont maintenant les Grands Comédiens qui divertiront aux Tuileries, à Saint-Cloud et à Fontainebleau, à Erfurt, à Amsterdam et à Dresde, la cour, l'état-major et les souverains étrangers. Ce privilège leur revenait de droit avec tous les bienfaits du nouveau maître. Ne sont-ils pas désormais « les comédiens

(1) En 1809, la troupe des Variétés jouera bien devant l'Empereur et Joséphine, chez le prince de Neufchatel ; mais quel accueil elle recevra ! Dans la pièce, très malencontreusement choisie, on entendait Cadet Roussel se plaindre de n'avoir pas d'enfants, et annoncer son prochain divorce. On devine la fureur de Napoléon, qui préparait le sien, mais cachait encore ses projets à Joséphine. Voir les *Mémoires de M[lle] Flore* (t. I, ch VI). L'histoire de cette représentation y est très joliment racontée, et les différentes attitudes des spectateurs fort bien reproduites.

ordinaires de sa Majesté », les représentants d'une institution « qui fait partie de la gloire nationale », les interprètes attitrés de la tragédie, « cette école des grands hommes, des peuples et des rois » ?

Les préférences de Napoléon étaient donc très légitimes ; et les directeurs des théâtres populaires eurent d'autant moins l'idée de s'en plaindre, qu'ils n'avaient jamais connu les hautes protections, et s'étaient toujours inclinés devant la suprématie de leur grande rivale. Ils ne réclamaient que le droit de vivre. Or, ce droit, consacré par les décrets de la Constituante et de la Convention, Bonaparte l'avait toujours respecté ; et, en vérité, il devait bien cela à ses panégyristes de la première heure, qui lui demeuraient très fidèles. Ceux-ci, en effet, comme ils avaient célébré le 18 Brumaire, glorifient l'Empire ; la lecture des bulletins de la Grande Armée est toujours suivie d'odes enthousiastes ou de scènes improvisées, dont on rafraîchit, de façon plus ou moins heureuse, les pièces en cours de représentation. A la nouvelle de la prise de Vienne, on chante au Vaudeville :

« Tandis que, quittant son château,
Alexandre, l'empereur russe,
Va pour raison, *incognito*,
Rendre visite au roi de Prusse,
Voilà qu'un beau matin, au son
De sa bruyante artillerie,
Notre empereur Napoléon
Entre à Vienne en cérémonie.
Au lieu d'être en son domicile
Pour recevoir Napoléon,

François s'en va dîner en ville,
Et personne dans la maison.
En pareil cas, c'est malhonnête
De tourner ainsi les talons....
Mais ça n'empêche pas la fête
Dont François paîra les violons. »

Le Théâtre de la Cité met en scène le même événement dans une petite comédie, *la Prise de Vienne*, qui n'était pas un chef-d'œuvre, mais qui avait le mérite d'être le premier ouvrage sur ce sujet. Puis, c'est la victoire d'Austerlitz, annoncée au Vaudeville par la chanson que voici :

« Nos guerriers couverts de gloire
En tous lieux sont triomphants ;
En marchant à la victoire,
Ils vont à pas de géants.
Les Autrichiens sont vaincus
Et les Russes sont battus.
Mes amis, des Français
Chantons les brillants succès ;
Bientôt nous chanterons la paix.

Comme ils espéraient nous battre,
Ces Russes si dangereux !
Ils arrivaient quatre à quatre :
Ils repartent deux à deux.
L'Autriche les attira ;
L'Autriche s'en souviendra.
Mes amis...

Vers le Nord avec prudence
S'ils retournent vite et tôt,
C'est qu'ils ont prévu qu'en France
Pour eux il ferait trop chaud.

La frayeur les sauvera ;
Le Nord les rafraîchira.
Mes amis...

En fait de belle journée,
Austerlitz vaut Marengo.
Les Russes plus d'une année
En auront le memento.
Ceux qui n'y sont pas restés
En mourront épouvantés.
Mes amis...

Comment chanter le grand homme,
L'immortel Napoléon ?
Mais il suffit qu'on le nomme,
Son éloge est dans son nom :
Toute louange aujourd'hu
Serait au-dessous de lui.
Mes amis, à jamais
Chantons ses brillants succès.
Vive l'empereur des Français ! »

Tel était alors l'enthousiasme des petits théâtres, que, dans les pièces les plus manifestement rebelles aux rapprochements, on trouvait encore le moyen de flatter le maître. Pendant la Révolution, *la Chaste Suzanne* avait fait beaucoup de bruit à cause des analogies frappantes et transparentes entre certaine scène de la pièce et la séance du tribunal qui venait de juger Marie-Antoinette ; et l'on se rappelle l'accueil réservé à la phrase fameuse : « Vous êtes ses accusateurs ; vous ne sauriez être ses juges. » Dix ans après, cette même Suzanne, rajeunie par de nouvelles allusions, provoquait une curiosité du même genre, et l'on applaudis-

sait avec transport des scènes ajoutées, comme celle-ci :

JOACHIM.

« Peuple d'Israël, nos perfides ennemis et leurs nombreux alliés s'étaient vainement ligués contre toi :

Leurs projets s'en vont en fumée,
Et leurs bataillons sont épars.
Le chef de notre Grande Armée
Vous adresse leurs étendards.
Nous devons ces précieux gages
A nos jeunes triomphateurs;
C'est à nos vieillards, à nos sages
D'en être les conservateurs.

LE JUGE.

Nous allons les déposer au temple, et préparer les tables d'airain où seront incrits les noms des braves qui se sont le plus distingués.

SUZANNE ET DANIEL.

Chantons les exploits de nos braves;
Rien n'est égal à leur valeur.
Ils ne connaissent point d'entraves;
Pour guide ils ont toujours l'honneur.
Des beaux jours de ce vaste empire
Je vois les signes précurseurs:
Quel éclat on peut lui prédire
Avec de pareils défenseurs! »

Ces chants de triomphe et d'amour auraient dû, semble-t-il, assurer à leurs auteurs la bienveillance du gouvernement. Puisque l'Empereur refusait à des théâtres, dont les pièces lui paraissaient sans valeur

littéraire, une protection efficace, au moins pouvait-il leur laisser une liberté dont ils faisaient un usage si profitable à sa politique. En eux il avait des collaborateurs précieux, non seulement parce qu'ils trompétaient sa gloire tout le long des boulevards et surexcitaient les instincts belliqueux des Français, mais encore, tout simplement, parce qu'ils les divertissaient. Il ne déplaisait pas à Mazarin jadis que les Parisiens chantassent, du moment qu'ils payaient ; Napoléon devait être content de savoir qu'ils riaient pendant les hécatombes des champs de bataille. Et ils riaient bien. Jamais peut-être le public ne se montra plus attaché à ses vieux amuseurs. Chaque soir, les théâtres des boulevards s'emplissaient d'une foule joyeuse ; et Campenon, commissaire impérial près l'Opéra-Comique, constatait avec mélancolie que tout Paris courait au *Pied de mouton* (1), qui faisait alors la fortune de la Gaîté, et aux ballets de la Porte-Saint-Martin. L'Ambigu avec ses mélodrames, le Vaudeville avec ses comédies à couplets, le théâtre Montansier avec ses grivoiseries et ses farces, renouvelées des foires, n'encaissaient pas de moins bonnes recettes

Sans doute, ces mélodrames, ces comédies et ces vaudevilles, dont les critiques imprévoyants disaient alors qu'ils n'intéressaient en rien l'art dramatique, étaient sans caractère, sans goût, sans style. Pourtant, ils s'imposaient à tous et préparaient la

(1) « *Le Pied de mouton* excita un tel engouement, que cette vogue paraît avoir servi de base au règlement du 25 avril relatif aux théâtres du boulevard. » *De l'anarchie théâtrale.*

révolution romantique. « Le peuple grossier, séduit par un faux prestige qui l'éblouit en trompant sa raison, la bonne société même, excitée par l'attrait et le besoin de la nouveauté, couraient en foule à ces monstruosités, comme on se hâte de dévorer le roman le plus bizarre, comme on va voir un animal hideux offert à la curiosité publique (1). » On était emporté par le mouvement continuel des drames, par les péripéties multipliées, par les sentiments romanesques, par la mise en scène, le jeu des machines et la décoration. Comme les personnages de la tragédie paraissaient froids à côté des héros obligés du mélodrame, le traître aux longues moustaches, qui déclamait des imprécations bien conditionnées, et le niais qui, affublé d'un habillement grotesque, débitait d'énormes bêtises ! Quelle différence entre les longs récits en vers de la Comédie-Française et les aventures extraordinaires, les incidents tumultueux qui se pressaient sur les scènes des boulevards, étonnant l'esprit, captivant l'attention, agitant l'âme et la promenant de surprise en surprise ! Quand on venait de voir, dans la *Sémiramis* de Voltaire, le tombeau de Ninus figuré par deux châssis bruns éraillés et couverts de taches d'huile ; quand on avait entendu Arzace s'écrier avec enthousiasme à l'aspect de ce soupirail de cave :

« Quel art a pu former ces enceintes profondes,
Où l'Euphrate égaré porte en tribut ses ondes?

(1) *Plan d'une organisation générale de tous les théâtres de l'Empire*, par Fay, administrateur privilégié du théâtre de Marseille.

Ce temple, ces jardins dans les airs soutenus,
Ce vaste mausolée où repose Ninus, »

jugez de l'effet que devait produire un drame comme *Robinson Crusoé* (1), où chaque acte présentait un tableau différent et d'un effet neuf : ici, une montagne d'où descendaient, à travers les arbres de la forêt, une nuée de Caraïbes amenés par le père de Vendredi au secours de Robinson ; là, l'immensité des mers où s'avançait majestueusement un vaisseau de grande construction ! Et au milieu de ces décors somptueux, que de personnages ! Des blancs, des nègres, des soldats, des marins, des sauvages. Quels costumes pittoresques ! Que d'événements très inattendus ! C'est Vendredi arrachant son père à une horde de sauvages qui vont le faire rôtir pour le dévorer ; c'est Robinson sauvant, à son tour, un capitaine de vaisseau que des marins révoltés attachent à un arbre pour l'abandonner aux bêtes féroces, et reconnaissant dans ce capitaine son frère Diego ; ce sont des matelots enchaînés, brisant leurs fers et revenant à la charge avec un renfort de rebelles. Et tout cela mêlé de changements à vue, d'intermèdes et de ballets. Ces danses apparaissaient bien un peu comme des massifs de fleurs dans une catacombe ; mais on n'y regardait pas de si près. Et, depuis, n'a-t-on pas admiré, même à l'Opéra, des hors-d'œuvre plus imprévus encore ?

(1) *Robinson Crusoé*, par Pixérécourt, mélodrame en 3 actes, joué au théâtre de la Porte-Saint-Martin, le 2 octobre 1805.

C'est par de semblables exhibitions que les petits théâtres devenaient chaque jour davantage, selon le mot d'un contemporain, « les plus redoutables ennemis de ces antiques établissements qui suffisaient aux plaisirs de nos aïeux (1) ». En attirant tout Paris, ils vidaient en effet les grands. « Ceux-ci, écrivait alors madame de Rémusat, ne font rien : l'Opéra est endetté, Feydeau ne reçoit personne et les Français, clochent. » — « La situation actuelle du Théâtre-Français, disait de son côté l'*Opinion du Parterre*, est sans contredit une des plus affligeantes et des plus pénibles où il se soit trouvé depuis son établissement. L'empressement avec lequel le public se portait à ses représentations est sensiblement ralenti; les pièces qui attiraient la foule, et qu'il suffisait de placer sur l'affiche pour remplir la caisse, se jouent aujourd'hui dans le désert. » Pourtant, depuis le 18 Brumaire, Napoléon, vivement sollicité par Talma, et très amateur de haute tragédie, et très désireux de relever une des plus glorieuses créations de l'ancien régime, n'avait cessé de multiplier les encouragements. Il dotait la Comédie-Française d'une rente de cent mille francs (2); il lui donnait une nouvelle et très avantageuse organisation commerciale (3) ; il confiait ses intérêts à un commissaire et à un surintendant, et dirigeait lui-même les affaires de la maison. Eh bien, en dépit de tous ces efforts, ses protégés n'avaient une bonne

(1) *L'Opinion du parterre*.
(2) Décret du 2 juillet 1802.
(3) Décret du 18 janvier 1803.

salle qu'aux premières représentations, aux soirées de gala, ou gratuites, et les jours où l'Empereur était attendu.

Quand, malgré les soins qu'on lui prodigue, l'eau dont on l'abreuve et le fumier dont on le nourrit, un arbre rare s'étiole, prêt à mourir, un bon moyen de lui rendre la vie est d'arracher les arbustes voisins qui lui font concurrence, lui disputent l'air et la terre. Puisque la décadence de la Comédie-Française était produite, non par le peu de goût des Parisiens pour les spectacles, mais par leurs préférences pour les petits théâtres, n'était-il pas à craindre que l'Empereur ne prît contre ces derniers les mesures énergiques d'un jardinier soucieux de conserver une plante précieuse ? S'il persistait à les considérer comme de simples entreprises industrielles, il ne pouvait plus croire que leur succès ou leur ruine n'intéressait point l'art. C'était le succès des farces, des vaudevilles et des mélodrames qui menaçait de mort l'art dramatique, représenté surtout à ses yeux par le Théâtre-Français. Et Talma ne lui laissait pas ignorer le danger, non plus que les principaux sociétaires : Monvel, Fleury, Saint-Prix et Dugazon profitaient de leur fréquente présence à la cour pour soumettre des pétitions où se retrouvaient nécessairement les doléances dont la Comédie-Française était depuis plus d'un siècle coutumière.

Confiants dans les droits acquis, dans les flatteries dont ils comblaient le maître, et dans la fidélité des Parisiens, les théâtres des boulevards ne s'inquiétaient

cependant pas. Mais voici qu'au commencement de l'année 1806, MM. de Luçay, de Rémusat et de Talleyrand ayant apporté sur la situation et comptabilité de l'Opéra, des Français et de l'Opéra-Comique des rapports désastreux, l'Empereur dictait en conseil d'administration la note que voici :

« Des observations ayant été soumises à sa Majesté sur les moyens d'améliorer la situation des divers théâtres de la capitale, qui ne se soutiennent qu'au moyen des secours du gouvernement, sa Majesté invite le ministre à s'occuper d'un règlement qui aurait pour objet de statuer qu'aucun théâtre ne pourrait s'établir sans l'autorisation de sa Majesté ; que, pour obtenir cette autorisation, les entrepreneurs s'adresseraient au ministre de l'intérieur, lui feraient connaître leurs moyens pour la suite de l'entreprise, et fourniraient le cautionnement qui serait réglé pour la sûreté, soit des acteurs, soit des fournisseurs du théâtre ; que tous les théâtres actuellement existant à Paris, les quatre grands exceptés, remettront dans le courant d'un mois leur état de situation en recettes et en dépenses au ministre de l'intérieur ; que tous ceux qui se trouveront en déficit et hors d'état de couvrir leurs dépenses par leurs produits seraient forcés de se liquider dans un délai fixé, afin de ne point aggraver encore le sort de leurs créanciers en perpétuant une existence qui, lors même qu'elle les ruine, *établit une concurrence désavantageuse aux autres théâtres ;* qu'après la chute de ceux qui se trouveront dans ce cas, tout nouveau théâtre autorisé payera à l'Opéra une rétribution qui sera déterminée. »

Il y avait là un premier, mais peu terrible avertissement. Les petits théâtres devaient se réjouir de voir écartés par avance de nouveaux concurrents possibles, et ils pouvaient sans crainte, avec orgueil même, apporter au ministre leurs états de situation : dans le cou-

rant de la précédente année l'Ambigu et la Gaîté avaient gagné plus de quatre cent mille francs, et le Vaudeville plus de trois cent mille. Ils ne couraient donc aucun risque, si les recettes se maintenaient bonnes; et rien ne laissait prévoir une diminution prochaine : on avait toujours sous la main des auteurs très populaires, dont la fécondité était inlassable ; le public restait fidèle, et il paraissait impossible de sevrer Paris de ses distractions favorites.

Cette confiance et cette quiétude étaient troublées, trois mois plus tard, par un second avertissement, qui faisait une première victime. Le 18 avril, dans une séance du Conseil d'État, au cours d'une longue discussion sur la réforme dramatique, l'Empereur déclarait que, pour protéger les grands théâtres, trois mesures étaient nécessaires : la Comédie-Française devait réduire à vingt sous, le dimanche, le prix du parterre ; il fallait réserver à l'Opéra le privilège des ballets, et supprimer les indiscrets voisins des privilégiés. Et il désignait expressément la Montansier, qui, installée au Palais-Royal, était pour les Grands Comédiens une trop proche et très redoutable rivale. Chez elle, en effet, on continuait à s'amuser prodigieusement, comme nous l'avons vu, dans la salle d'abord, mais surtout au foyer et dans les coulisses, où l'on jouissait d'une liberté aussi grande que naguère sous le Directoire, et jadis chez Nicolet. « C'est là, disait un critique sévère (1), que les

(1) *L'Opinion du parterre.*

Jocrisse et les Cadet Roussel ont élu domicile. Le genre canaille est dominant à ce théâtre. C'est le réceptacle impur de toutes les ordures, de toutes les équivoques grossières, de tous les calembours, de toutes les platitudes reléguées ci-devant aux tréteaux des foires et des boulevards. Eh bien, à la honte du siècle et des habitants de Paris, ce théâtre est plein tous les soirs. » Napoléon entendait donc protéger les mœurs et le goût (1), en même temps que ses comédiens, quand il signait le décret qui fermait la salle du Palais-Royal (2). En attendant que fût prête celle du boulevard Montmartre, près le passage des Panoramas (3), la troupe expulsée s'établit au Théâtre

(1) Cambacérès trouvait cette mesure trop sévère. — « Je ne m'étonne pas, répliqua l'Empereur, que l'archichancelier soit pour la conservation de la Montansier; c'est le vœu de tous les vieux garçons de Paris. » *Opinions de Napoléon*, recueillies par M. Pelet, ch. XXXI.

(2) Décret rendu à Saint-Cloud le 8 août 1806, article 3 : « Les entrepreneurs du théâtre Montansier d'ici au 1er janvier 1807 établiront leur théâtre dans un autre local. »

(3) Construite par Celérier. Elle fut inaugurée le 24 juin. *Le Journal de Paris* la décrivait en ces termes : « Cette salle offre le coup d'œil le plus agréable. Les ornements principaux, où domine la couleur vert tendre, sont enrichis d'arabesques en or; des marbres de diverses nuances forment le fond. On compte quatre rangs de loges, en y comprenant les baignoires. Au-dessus et tout autour de la salle règne une vaste galerie, coupée, d'espace en espace, par des piques qui ont l'air de supporter le plafond, fait en forme de tente, et d'en relever les draperies circulaires. Ce théâtre aura sur tous ceux de Paris l'avantage de s'ouvrir vers le fond, et d'offrir une perspective pittoresque et un lointain dont on pourra tirer parti dans les pièces qui offrent des fêtes et des divertissements. »

de la Cité, l'ancienne salle du Palais-Variétés et Cité-Variétés (1). La fortune ne devait l'abandonner ni dans ce domicile provisoire, ni dans sa maison définitive, toujours debout et prospère.

Publié en juin 1806, le décret qui fermait le théâtre Montansier avait eu son effet le 31 décembre de la même année. (2). Le lendemain, en vertu du même décret de Saint-Cloud, les ballets d'action étaient supprimés sur tout autre théâtre que l'Opéra (3). Ainsi, les plaintes de Campenon avaient été écoutées, et Napoléon, malgré des occupations plus sérieuses qui le retenaient alors devant Dantzig, suivait son idée avec une menaçante persévérance.

Il le montra bien après la bataille d'Eylau. D'Ostérode, où il était cantonné, il se plaisait à envoyer à Paris des ordres et des règlements qui faisaient un contraste piquant avec les bulletins de la Grande Armée : il commandait des fêtes, réprimandait les journaux, défendait la mémoire de Mirabeau atta-

(1) La salle qu'elle venait de quitter s'appelait Variétés du Palais-Royal. Au boulevard Montmartre, ce seront les Variétés, tout court.

(2) « Avant-hier le théâtre Montansier a fait ses adieux, au palais du Tribunat, dans de charmants couplets vivement applaudis. Hier, le niais de Sologne, Scarron, Pistache et le Diable avaient emménagé à la Cité. Une réunion nombreuse et brillante les y attendait, et l'accueil qu'on leur a fait donne lieu de penser qu'ils n'auront point à se repentir de leur nouveau pèlerinage. » *Journal de Paris*, 2 janvier 1807.

(3) Art. 6 : « L'Opéra seul pourra donner des ballets ayant les caractères qui sont propres à ce théâtre et qui seront déterminés par le ministre de l'intérieur. Il sera le seul théâtre qui pourra donner des bals masqués. »

quée à l'Académie par le cardinal Maury, expulsait Mme de Staël, réglait le travail des jeunes filles d'Écouen et les distractions de Joséphine. « Je vois avec plaisir, lui écrivait-il, que tu as été à l'Opéra et que tu as le projet de recevoir toutes les semaines. Va quelquefois au speclacle, et toujours en grande loge. » Mais Joséphine aimait bien aussi les petites loges et les petits théâtres ; et ce sont peut-être ses escapades qui ramenèrent sur les amuseurs de l'auguste spectatrice l'attention de son autoritaire époux. Instruit par sa police que l'impératrice ne résistait pas à la séduction des mélodrames et des pièces légères, et que, — ô horreur !— on l'avait vue chez la Montansier (1), dans ce théâtre traité par lui de « scandale pour les mœurs » et première victime de sa sévérité, il lui écrivait le 17 mars : « Mon amie, il ne faut pas aller en petite loge aux petits théâtres : cela ne convient pas à votre rang. Vous ne devez aller qu'aux grands théâtres, et toujours en grande loge. Vivez comme vous faisiez quand j'étais à Paris. » Et cinq semaines plus tàrd, le 25 avril, pour éviter toute confusion ou nouvelle désobéissance, un arrêté ne laissait à Joséphine aucun doute. « Sont considérés comme grands théâtres la

(1) Une indiscrétion du *Juornal de Paris* donne sur ce point des renseignements très précis : « Il y avait hier une foule immense au théâtre de la Cité. Des cris de « Vive l'Impératrice », et plusieurs reprises d'applaudissements ont pendant quelque temps interrompu le spectacle. L'auguste objet de ces acclamations n'était malheureusement pas visible à *tous* les yeux ; mais tous les cœurs ont deviné sa présence, et l'allégresse a été générale. » 22 février 1807.

Comédie-Française, le théâtre de l'Impératrice, l'Opéra, et l'Opéra-Comique. Les théâtres secondaires sont : le Vaudeville, les Variétés-Montansier, la Porte-Saint-Martin, la Gaîté, les Variétés Étrangères. Les autres théâtres actuellement existants à Paris et autorisés par la police sont considérés comme annexes des théâtres secondaires.

Il y avait dans ce décret autre chose qu'une classification. Outre qu'il blessait certains amours-propres, et notamment celui du vieil Ambigu, réduit désormais à doubler la jeune Porte-Saint-Martin, il faisait une nouvelle brèche à la liberté de tous, et enlevait aux spectacles des boulevards un de leurs principaux agréments, la variété. Avec son esprit organisateur, son universel et excessif amour de l'ordre, Napoléon assignait à chaque théâtre un genre spécial d'où il était interdit de sortir. Le répertoire du Vaudeville ne pouvait contenir que des petites pièces à couplets sur des airs connus, et des parodies ; celui des Variétés devait être composé de petites pièces dans le genre grivois, poissard ou villageois, quelquefois mêlées de couplets, également sur des airs connus. La Porte-Saint-Martin gardait le privilège du mélodrame et des pièces à grand spectacle ; mais là encore, pour les morceaux de chant, on ne pouvait employer que des airs connus ; et les ballets dans le genre historique et noble demeuraient défendus. Aux Variétés Étrangères étaient seules permises les traductions ; et enfin la Gaîté, plus durement traitée, ne pouvait jouer que des pantomimes sans ballets, des arlequinades, et des

farces dans le goût de celles données autrefois par Nicolet. Adieu donc les mélodrames et les féeries qui, comme *le Pied de mouton,* faisaient courir tout Paris ! Les œuvres classiques des grands théâtres n'étaient pas encore expulsées des scènes secondaires ; mais que de restrictions ! Il fallait, pour les jouer, l'autorisation des comédiens propriétaires de ces pièces, et une rétribution serait due et payée, sous le contrôle du ministre de l'intérieur. A ce ministre enfin tous les manuscrits devaient être portés ; mais son approbation ne dispensait pas les directeurs de les porter au ministère de la police, où ils seraient examinés sous [d'autres rapports.

La plupart des troupes ainsi classées et comprimées se soumirent sans peine à ce nouveau règlement qui ne troublait guère leurs habitudes. Le Vaudeville restait ce qu'il avait toujours été. On lui permettait de *petites pièces mêlées de couplets* ; le terme, très général et très élastique, lui laissait une suffisante liberté, dont il faisait d'ailleurs un très rassurant usage : nulle part ailleurs le maître n'était plus constamment et plus énergiquement encensé. L'Ambigu et la Porte-Saint-Martin continuèrent, comme par le passé, à donner des mélodrames ; seulement, les ballets dont ils les égayaient prirent le nom de pantomimes. Le théâtre du Marais, dont la concurrence n'était pas bien dangereuse, et qui avait, loin de la Comédie-Française, un public de petits bourgeois, obtint sans peine le droit de conserver sur ses affiches *le Médecin malgré lui*, *le Dépit amoureux* et *la Métromanie.* Quelques sup-

pressions, dont personne ne songea à se plaindre, mirent les Variétés-Montansier en règle avec les ordonnances. « Fidèles à la circonscription que l'autorité leur a tracée, disait alors *le Journal de Paris* (1), les Variétés du boulevard Montmartre vont devenir un des asiles du rire et de la belle humeur. Puisqu'on leur permet le genre villageois, le genre grivois et le genre poissard, elles se contenteront des pièces en vaudevilles à la façon de Favart, de Collé et de Vadé. Elles doivent s'estimer trop heureuses de ce qu'on leur interdit le genre sentimental et le genre larmoyant. Le vaudeville sera donc aux Variétés ce qu'il était à la foire Saint-Laurent. »

Restait la Gaîté. Qu'allait elle faire et devenir ? Il lui fallait bien, semble-t-il, s'incliner devant une autorité qui savait se faire respecter, et ne voulait pas médiocrement ce qu'elle voulait. Eh bien, non : si extravagante que paraisse cette audace, Ribié ne tint aucun compte des prescriptions impériales. Trois jours après le décret, le 28 avril, il donnait un nouveau mélodrame, *la Queue du diable* ; et les dépenses faites pour monter cette pièce, la magnificence des décors, le nombre des machines, l'élégance des costumes attestaient la parfaite et presque insolente sécurité de ce directeur, digne héritier des forains. Assurément, disait un spectateur, le théâtre qui venait de jouer *le Pied de mouton* ne pouvait tirer le diable par la queue. Ce fut, en effet, un gros succès, dont le gouver-

(1) 16 juin 1807.

nement n'arrêta pas le cours. Que s'était il donc passé? Quelles causes imprévues suspendaient ainsi l'exécution du décret? Ribié comptait-il, pour échapper à la répression, sur les graves préoccupations de l'Empereur, et sur la reprise des hostilités, à la suite du pacte conclu entre le tsar et le roi de Prusse, qui venaient de jurer à Bartenstein de continuer la guerre jusqu'à la délivrance de l'Europe?

Non, il n'y avait de la part du gouvernement ni oubli, ni négligence; mais le ministre de la police fit alors observer « que la représentation des mélodrames était utile à l'esprit public, en ce qu'elle alimentait l'effervescence du peuple et fascinait les yeux de la multitude ». Voilà pourquoi on laissa la Gaîté tranquille; et, naturellement, cette bienveillance politique encouragea les autres entrepreneurs. Rassurés pour l'avenir, les Jeunes-Artistes remirent leur salle à neuf, et annoncèrent *la Queue du chat* et *le Pied de bœuf*, féeries à grand spectacle, superbement montées. « Là, vous passez en revue tous les pays, l'Espagne avec sa noble magnificence, la Chine avec son luxe de papillotage. Des géants tombant des nues dans un pays de pygmées emportent sur leurs épaules le plus gros vaisseau de la marine royale du monarque Lilliputien. Pluton, dans son royaume de feu, préside aux ébats infernaux de ses démons en goguette. Neptune tient sa cour au fond de son palais, ou parcourt le liquide empire sur une conque traînée par d'aimables Naïades. Puis, ce sont encore des ascensions aérostatiques, des naufrages, des ballets, des combats, un jeu infini de

machines, des costumes frais et riches, des décorations au-dessus de tout ce qu'on voit ailleurs de plus brillant (1). »

Non moins hardies sont les Variétés-Étrangères. Oublieuses de leur titre et des prescriptions officielles, elles risquent quelquefois des pièces qui n'ont d'étranger que le lieu de la scène et les noms des personnages. On les annonce comme anglaises, allemandes ou italiennes ; mais, dans ces copies impudentes, il est souvent facile de reconnaître l'original, qui est français. Tantôt ce sont les directeurs qui ont eux-mêmes commis la fraude, tantôt, en puisant très loyalement dans les théâtres étrangers, ils ne se sont pas aperçus que les œuvres choisies par eux avaient été volées chez nous, traduites et défigurées. Nombreuses sont à ce sujet et à cette époque les protestations de nos auteurs.

Telles étaient les libertés prises avec l'arrêté du 25 avril, lorsque, le 27 juillet, à six heures du matin, l'Empereur arriva à Saint-Cloud. Le soir même, des couplets de circonstance fêtant l'heureux retour étaient chantés sur toutes les scènes des boulevards et accueillis avec les sentiments qui les avaient inspirés. Le surlendemain, 29 juillet, *le Bulletin des lois* publiait un décret, dont voici le titre II :

« Le *maximum* du nombre des théâtres de notre bonne ville de Paris est fixé à huit ; en conséquence, sont seuls autorisés à ouvrir, afficher et représenter, indépendamment des

(1) *Journal de Paris,* 15 juin 1807.

quatre grands théâtres, les entrepreneurs ou administrateurs des quatre théâtres suivants :

« 1° Le théâtre de la Gaîté, établi en 1760 ; celui de l'Ambigu-Comique, établi en 1772, boulevard du Temple ; lesquels joueront concurremment des pièces du même genre, désignées aux paragraphes 3 et 4 de l'article III du règlement de notre ministre de l'intérieur.

« 2° Le théâtre des Variétés, boulevard Montmartre, établi en 1777, et le théâtre du Vaudeville, établi en 1792 ; lesquels joueront concurremment des pièces du même genre, désignées aux paragraphes 3 et 4 du règlement de notre ministre de l intérieur.

« Tous les théâtres non autorisés par l'article précédent seront fermés avant le.16 août.

« En conséquence, on ne pourra représenter aucune pièce sur d'autres théâtres dans notre bonne ville de Paris que ceux ci-dessus désignés, sous aucun prétexte, ni y admettre le public, même gratuitement, faire aucune affiche, distribuer aucun billet imprimé ou à la main, sous les peines portées par les lois et règlements de police. »

D'aucuns pensaient, avec effroi ou avec plaisir, que cette suppression partielle de divertissements très populaires, conquis par la Révolution, allait amener des troubles le jour de la fête du 15 août. Il n'en fut rien ; et Fouché, d'abord inquiet, se félicitait en ces termes de ce qu'il appelait la sagesse des Parisiens : « La fête d'aujourd'hui a été vraiment nationale. Les étrangers ont pu comparer la fête de Napoléon à celle de Saint-Louis. Ce n'était pas seulement le héros qu'on célébrait ; c'était le monarque qu'on s'applaudissait d'avoir reçu des dieux comme un présent du ciel. Ceux qui s'imaginaient que la suppression du Tribunat et de

plusieurs spectacles devait causer quelque altération dans l'expression de la reconnaissance publique connaissent peu ce qui influe sur les masses. »

« L'opinion, disait Napoléon, est une toupie, que l'on fait marcher à coups de fouet ».

CHAPITRE X

LES THÉATRES DES BOULEVARDS SOUS L'EMPIRE (FIN).

(1807-1814).

Conséquences du décret impérial. — Disparition ou métamorphose des petits spectacles. — Les Variétés Étrangères. — La Porte-Saint-Martin. — Ce que deviennent les théâtres conservés. — Les Variétés et le Vaudeville. — Désaugiers. — La Gaîté et l'Ambigu-Comique — Le mélodrame. Ses ennemis et ses amis. — Le drame romantique deviné et annoncé.

Les craintes de Fouché étaient vaines : la fermeture des petits théâtres ne provoqua aucune des manifestations annoncées par de méchants prophètes qui connaissaient peu les Parisiens de leur temps et moins encore la police impériale. Les victimes, sauf une, qui protestera tout à l'heure, se soumirent silencieusement ; les journaux, après avoir enregistré le décret, se contentèrent de supprimer à leur dernière page les noms des théâtres sacrifiés, et le public prit le chemin de ceux qui subsistaient encore. On ne prononça pas l'oraison funèbre des disparus ; mais on fit une fois de plus le panégyrique du maître, restaurateur des lettres ; et quelques-uns même glorifièrent sa décision bienfaisante. L'excessive abondance des spectacles diminuait, paraît-il, le nombre des nou-

veautés ; comme il fallait un bon mois aux plus fervents amateurs pour voir toutes les pièces offertes à leur curiosité, les directeurs ne se pressaient pas de changer leurs affiches, et auteurs et acteurs, à peu près sûrs d'être joués ou engagés, se donnaient moins de mal, apportaient des ébauches souvent informes et des talents à peine en germe. Désormais, pour conquérir une des huit scènes de la capitale, de plus grands efforts seraient nécessaires, et rien ne retarderait plus les progrès, depuis si longtemps attendus, de l'art dramatique épuré.

Malgré ces belles considérations, les mécontents ne manquaient pas, ni même les désespérés. Si les petits bourgeois oubliaient que le nouveau décret violait ceux de la Constituante et de la Convention, anéantissait une des conquêtes républicaines, et rétablissait, en l'étendant quelque peu, un des monopoles de l'ancien régime, du moins se voyaient-ils avec un vif déplaisir sevrés d'un de leurs divertissements favoris. Et les déceptions devaient être nombreuses, puisque tous les théâtres condamnés vivaient bien ou se soutenaient. Les plus déconcertés étaient assurément les habitants du Marais. Ils n'avaient guère coutume d'aller chercher à la Comédie-Française ou à l'Opéra des spectacles lointains et coûteux, quand ils en trouvaient près de chez eux de très agréables à des prix très modérés ; et voici que d'un seul coupon leur supprimait tous leurs lieux ordinaires de réunion, cinq théâtres dont ils faisaient la fortune, et qui, en échange, égayaient leur vie et leur quartier. Chaque

soir, en effet, les façades illuminées du Marais, des anciens Associés et des nouveaux Troubadours, de la Jeune-Malaga et des Jeunes-Artistes éclairaient comme en plein jour les rues Culture-Sainte-Catherine et de Bondy, la rue et le boulevard du Temple. Qu'allaient devenir ces bons bourgeois, maintenant que la police avait éteint ces lampions ?

Surtout, qu'allaient devenir ceux dont ces établissements assuraient l'existence ? Pour les grands, c'était la ruine, et pour les petits, la misère. Ce qu'il advint alors des figurants, des contrôleurs et des souffleurs, des machinistes et des lampistes, des ouvreuses et des habilleuses, qui le sait ? Les humbles souffrants ont encore moins d'histoire que les peuples heureux. Inconnue de même, la destinée des comédiens si brutalement mis sur le pavé avec, comme les domestiques congédiés, une semaine devant eux pour trouver un gagne-pain. Que d'anxiétés et de démarches inutiles ! Pourtant, plusieurs avaient une réelle valeur, et sauront faire quand même un glorieux chemin : tels Monrose, du théâtre des Jeunes-Artistes, Joanny, des Délassements-Comiques, Firmin et Virginie Déjazet, des Jeunes-Élèves. Et les directeurs ? Ce n'étaient pas les moins à plaindre. Ils ne pouvaient céder leurs salles aux théâtres autorisés, déjà confortablement organisés ou rêvant d'établissements plus grandioses, et il était bien difficile d'utiliser ces immeubles autrement que pour des spectacles, lesquels étaient interdits. On ne vend pas un théâtre comme un fonds d'épicerie. Les uns alors se rési-

gnèrent à la faillite, mirent la clef sous la porte, et disparurent (1). D'autres, plus résistants, se soumirent à des métamorphoses humiliantes, mais qui les préservaient des chutes définitives : ils transformèrent leurs scènes en manèges, en pistes et en bastringues, remplacèrent leurs acteurs par des clowns, des monstres, des bêtes, des figures de cire, et leurs pièces par des exhibitions variées, renouvelées des anciennes foires. Ils retournaient ainsi à leur origine première. Les Délassements-Comiques offrirent asile à des animaux savants, à des nains, à des géants ; le Théâtre-sans-prétention devint un café-concert, le café d'Apollon ; on mit des tables à l'orchestre et des portes aux loges pour en faire des cabinets particuliers. Dans la salle Molière, on donna des séances de physique amusante, des scènes de ventriloquie, des assauts d'armes, des bals et des banquets. Aux Jeunes-Artistes succédèrent des fabricants de lunettes. Le théâtre de la Cité se fit une spécialité des pantomimes à grand spectacle, qui réalisèrent encore de beaux bénéfices, au moins quand Franconi voulait bien prêter ses chevaux. Sa destinée finale sera d'être coupé en petits morceaux, c'est-à-dire en petites boutiques ; toute la machinerie du sous-sol, achetée par la Gaîté,

(1) Le plus honnête fut le directeur du Théâtre-sans prétention, l'excellent Prévôt. Il fit placarder sur tous les murs de Paris une affiche ainsi conçue : « Les personnes à qui le citoyen Prévot est redevable de quelque chose peuvent se présenter à la caisse, qui sera ouverte tous les jours, de midi à quatre heures. » Dix ans plus tard, ce brave homme, le dos courbé par l'âge et la misère, montrait au jardin Marbeuf une petite lanterne magique.

cédera la place à des tonneaux ou aux plantes du quai aux fleurs.

Ce fut une débâcle générale. Huit années auparavant, dans tous les théâtres des boulevards, on glorifiait le coup d'État de Brumaire, et des couplets cruels poursuivaient sur la route de Saint-Cloud les députés jetés par les fenêtres. En 1807, après ce que le bon Prévôt appelait « le second coup d'État de M. Bonaparte », les mêmes couplets, à peine modifiés, sonnaient sans doute aux oreilles des comédiens jetés à la rue.

Il y avait cependant un théâtre qui méritait l'indulgence du gouvernement : celui des Variétés-Étrangères. Établies dans l'ancienne salle Molière, près de la populeuse rue Saint-Martin, elles avaient un public nombreux d'habitués fidèles, que ne leur disputait aucune concurrence voisine. Ce n'est pas à ce quartier qu'on pouvait reprocher d'être encombré de théâtres trop rapprochés les uns des autres ; et les Variétés-Étrangères échappaient ainsi à l'un des griefs exposés par l'Empereur devant le Conseil d'État. Grâce, d'autre part, au genre très spécial des pièces promises par leur enseigne, elles ne paraissaient pas pouvoir être accusées de doubler inutilement les autres scènes. Il semble qu'elles étaient plutôt dignes de protection et d'encouragements, puisqu'elles prétendaient initier les Parisiens aux répertoires étrangers, et ouvrir ainsi aux lettres une nouvelle voie. Ne faisaient-elles pas modestement pour les théâtres de tous les pays une œuvre analogue à celle que prépa-

rait alors Mme de Staël sur les mœurs, la littérature et la philosophie allemandes ? Peut-être était-ce là leur tort, et ce fut peut-être une des causes de leur ruine. On les aurait supprimées pour les mêmes raisons qui vont décider la suppression du livre de *l'Allemagne* ; et l'on aurait dit aux comédiens dispersés ce que le duc de Rovigo écrira tout à l'heure à Mme de Staël exilée : « Votre œuvre n'est pas française, et les Français n'en sont pas réduits à adopter pour modèles les peuples étrangers. »

Ce reproche, en supposant qu'on l'ait imaginé et formulé, le théâtre supprimé le méritait bien plus que le livre interdit. Les modèles qu'il proposait n'étaient guère dignes d'imitation. L'auteur de *l'Allemagne* faisait un choix judicieux parmi les grands penseurs et les grands écrivains d'outre-Rhin ; dans les répertoires anglais, allemand, italien et espagnol les fournisseurs des Variétés prenaient pêle-mêle beaucoup moins les œuvres littéraires que des mélodrames sombres et des comédies grossières, capables d'égayer un public dont on se souciait peu de faire l'éducation. Ce n'était guère du Gœthe, du Schiller ou du Shakspeare qu'on jouait aux Variétés-Étrangères : on préférait la *Médée* de Glover à *Othello* ou à *Hamlet*. On préférait surtout Kotzebue ; mais lui, comme les autres, avait affaire avec des traducteurs étrangement irrespectueux. Le jour de la clôture, voici ce qu'un Allemand écrivait au *Journal de Paris* :

« Le théâtre des Variétés-Étrangères expire ce soir. Mon intention n'est pas, assurément, d'insulter à ses derniers

moments ; mais je crois devoir à ma patrie et aux grands hommes qui l'ont illustrée quelques observations que je bornerai ici à une seule, pour ne pas abuser de la place que je vous demande. On vient de donner au théâtre dont il s'agit *Louise et Ferdinand*, comédie en trois actes, de Schiller. J'y ai couru, croyant que c'était une œuvre posthume de ce grand poète. Mais jugez de mon désappointement ! A force d'attention, j'ai démêlé que cette *comédie* était fabriquée avec la *tragédie* de Schiller, *Cabale und Liebe*. Tout y est interverti, dénaturé, falsifié, et le dénouement si terrible est remplacé par un morceau de papier, que tous les personnages se passent les uns aux autres, à peu près comme à un certain jeu innocent, que vous appelez, je crois, *petit bonhomme vit encore !* Et cette rapsodie porte le nom de Schiller !

« Que diriez-vous, Messieurs, d'un Allemand qui mutilerait, dépecerait ainsi une *tragédie* de Corneille, et intitulerait effrontément son monstrueux gâchis : *comédie* de Pierre Corneille ? Le journaliste de Vienne ou de Berlin ne pourrait-il pas aussi, avec votre Corneille, égayer le peuple des faubourgs ?

« J'ai l'honneur de vous saluer.

« GERMANICUS. »

Les pièces le plus souvent choisies ne soulevaient pas de semblables récriminations ; c'étaient d'ordinaire des comédies ou des drames justement inconnus et sans caractère exotique, auxquels on ne demandait que de faire rire ou pleurer. Si, par exemple, on jouait un certain *Inconstant* britannique sous le titre de *Folles raisonnables*, ce n'était pas parce qu'on avait trouvé dans cette pièce une peinture des mœurs et de l'esprit anglais, mais parce que l'histoire plaisante et grivoise adaptée à la scène française était très semblable à d'autres qui se passent chez nous, et parce

qu'à Paris, comme à Londres, on rencontre des faux roués assez naïfs pour se laisser escroquer par des courtisanes leur portefeuille, leur montre, leurs bagues et leur tabatière. De même, on choisissait les drames, non pour les bons services qu'ils pouvaient rendre au théâtre français, et le sang nouveau qu'ils infuseraient sans doute à la tragédie épuisée, mais simplement à cause des palpitantes histoires qu'ils exposaient, de la grosse émotion qu'ils provoquaient, de leur mise en scène et de leur machinerie.

Et s'il n'y en avait pas assez pour satisfaire des appétits très excités, le théâtre ne pensait point renier son titre et son programme en jouant des mélodrames français bâtis avec des romans étrangers. Il suffisait, pensait-on, de mettre en scène des personnages d'outre-Rhin ou d'outre-Manche, et de promener les spectateurs dans tous les pays d'Europe, des bords de la Tamise aux rives du Danube. Les Variétés-Étrangères n'avaient donc pas tous les jours l'originalité garantie par leur nom, et ne remplissaient point exactement les conditions imposées par le décret du 25 avril. Leur désobéissance et la fréquente analogie de leurs pièces avec celles des autres théâtres expliquaient dans une certaine mesure la rigueur dont elles venaient d'être victimes.

De toutes ces exécutions, la plus déplorée et la moins attendue fut celle de la Porte-Saint-Martin. Pouvait-on prévoir sa fermeture après le récent arrêté qui lui avait réservé, au grand détriment de la Gaîté et de l'Ambigu, le privilège des mélodrames ?

N'était-elle pas de tous les théâtres de la capitale celui qui se rapprochait le plus des grands, et semblait le mieux mériter la bienveillance d'un gouvernement se disant ami des lettres ? La destination primitive de la salle, construite pour l'Opéra, sa façade imposante, son intérieur majestueux, et la scène spacieuse qui doublait l'illusion et consacrait l'erreur lui donnaient un caractère, inconnu sur les boulevards, de noblesse et de distinction. Elle était devenue une bonne maison, fréquentée par la bonne compagnie. « En y entrant », disait Geoffroy qui la comparait à ces financiers de l'ancien régime élevés au-dessus de leur naissance par l'élégance de leurs manières, « on ne se croyait plus dans les quartiers populaires ; en parcourant les loges,un se croyait à la Comédie-Française. Honteux de paraître dans un salon où il y avait du si beau monde, le petit peuple ne s'y aventurait guère. » Sans doute, on lui donnait des drames à sa portée, mais souvent aussi d'autres pièces dont il n'avait que faire. L'aimable pantomime des *Jeux d'Églé*, les amours de la nymphe et de Mercure, les aventures de Silène pouvaient-elles convenir à un public peu familier avec Virgile et la mythologie ? La grâce légèrement maniérée de certains ballets, où se faisait tant applaudir des délicats la très distinguée Mme Quériau, pouvait-elle être goûtée des habitués du paradis ? Combien insipide et inintelligible devait leur paraître la danse savante,tout allégorique, d'Églé et de Mercure qui, séparés par une guirlande de fleurs, vont et viennent, avancent et reculent, jusqu'au moment où

la jeune fille se heurte contre le fragile rempart, glisse et tombe dans les bras du dieu ! Tout cela était, au contraire, un régal pour la bonne société qui, trouvant à la Porte-Saint-Martin une extrême variété, tour à tour captivée par les drames et charmée par les ballets, ne cessait de chanter les louanges d'un théâtre dont elle faisait le rival de l'Académie de Musique, qu'elle déclarait même supérieur.

Ce furent sans doute ces éloges, dont l'acharnement agaçait fort la critique servile, et Napoléon aussi, vraisemblablement, qui précipitèrent les rigueurs impériales et décidèrent la suppression d'une troupe si dangereuse pour les comédiens ordinaires de sa Majesté. Ce que n'avait point fait l'interdiction des grands ballets, la fermeture du théâtre l'obtiendrait ; et si les gens du monde ne revenaient pas à l'Opéra, du moins ne pourraient-ils plus se permettre de désobligeantes comparaisons.

Mais la victime ne se montra pas aussi résignée que les autres théâtres. C'était hardi de protester contre un ordre de l'Empereur ; on essaya cependant. La faveur du public, les sommes énormes engagées pour monter mélodrames, féeries et ballets, les réclamations des créanciers, la ruine menaçante, tout poussait à la résistance, et notamment la situation très particulière où l'État se trouvait vis-à-vis de ce théâtre. En effet, la salle de la Porte-Saint-Martin, ancienne salle provisoire de l'Opéra, et qui faisait autrefois partie des domaines nationaux, avait été vendue aux entrepreneurs « *d'après la valeur que*

lui donnait sa destination ». En supprimant le droit de l'utiliser ou de la vendre comme salle de spectacle, on violait donc les engagements pris et l'on commettait une évidente iniquité. C'est ce dont les intéressés tentèrent de convaincre le gouvernement. Ce fut long, mais ils y réussirent. Ils ne pouvaient cependant espérer que le décret serait purement rapporté, et durent s'estimer heureux, puisqu'il leur était interdit de vivre comme par le passé, de ne pas mourir tout à fait. Le 11 mars 1809, le ministre de l'intérieur leur écrivait :

« J'ai examiné la demande que vous m'avez adressée pour avoir l'autorisation d'ouvrir la salle dont vous êtes propriétaires et d y donner divers genres de spectacles.

« J'ai pris en considération les motifs que vous avez fait valoir à l'appui de votre demande, et surtout ce titre de propriétaires d'une salle qui faisait partie des domaines nationaux et qui vous a été vendue d'après la valeur que lui donnait sa destination. Par cette considération, qui vous est particulière, j'ai cru devoir consentir à l'ouverture de cette salle, et je vous autorise à l'exploiter ou louer pour des spectacles qui sont déterminés de la façon suivante :

« 1° *Les jeux gymniques*. Ces jeux consisteront en danses de corde, sauts périlleux, et en tours de force et d'adresse, tels que luttes, pugilat, combats de gladiateurs, joutes.

« 2° *Les tableaux historiques*, dans le genre Servandoni. Dans ces tableaux, les décorations devront être la partie principale. Chaque tableau pourra présenter un fait, un grand événement.

« 3° *Les évolutions militaires*. Ce spectacle consistera en marches, assauts, combats de fantassins ou de cavalerie.

« 4° *Des prologues*. Ces prologues seront à un, ou deux personnages au plus. Il sera permis d'expliquer par ces pro-

logues les sujets des tableaux historiques, évolutions et autres jeux. Les personnages qui y figureront, et les grimes ou bouffons que l'on emploie ordinairement dans les tours de force ou d'adresse seront les seuls acteurs qui pourront parler à ce spectacle.

« Tels sont les seuls genres de spectacle que vous soyez autorisés à représenter dans votre salle, qui ne devra pas porter le nom de théâtre, mais de salle de *Jeux Gymniques.* »

Cette organisation nouvelle plaçait la Porte-Saint-Martin au-dessous des quatre théâtres secondaires conservés, et l'assimilait même aux cirques. On se soumit cependant de très bonne grâce ; la preuve, c'est qu'une des premières pantomimes représentées fut l'apothéose de l'Empereur. Dans *le Passage du Saint-Bernard*, Bonaparte apparaissait sur le sommet glacé du mont avec la redingote grise et le chapeau du petit caporal. « Le succès, raconte un contemporain, fut éclatant, prodigieux ; pendant quatre mois la salle fut comble ; on croyait que cela ne finirait jamais. On a dit que le vainqueur de l'Italie avait assisté, dans une petite loge grillée, à l'une des représentations de cet ouvrage. Si cela est vrai, Napoléon a dû être satisfait de l'accueil qu'il recevait par procuration. L'enthousiasme que produisait cette grande figure, quand elle apparaissait au haut de la montagne, ne peut se décrire. Il faut avoir vu cela pour s'en faire une idée (1). »

Malgré ce triomphe, les entrepreneurs regrettaient amèrement leur situation perdue ; et, croyant avoir conquis par cette pantomime si flatteuse et tant

(1) Brazier, *Histoire des petits théâtres*, t. II, p. 39.

applaudie la bienveillance impériale, ils osèrent un beau jour oublier le règlement, franchir les limites imposées, risquer, en un mot, de véritables pièces. C'était hardi : les libertés que se permettaient les forains sous Louis XVI, Napoléon ne les tolérait pas, et ses ordonnances n'étaient point, comme celles de la police royale, faites pour être violées ou tournées. Un rappel à l'ordre arriva, sec, énergique et menaçant :

11 août 1811.

« Je suis informé qu'au mépris de vos obligations vous donnez des représentations qui sortent du genre assigné à votre spectacle, que vous faites jouer enfin, sous différentes dénominations, de véritables pièces dramatiques, quoique ce genre soit exclusivement réservé aux huit théâtres de la capitale.

« Je vous préviens que s'il vous arrive encore de donner, sous quelque prétexte que ce soit, des représentations d'un autre genre que celui qui vous a été permis, je donnerai des ordres pour la suppression de votre spectacle.

« Montalivet. »

Il n'y avait plus qu'à s'incliner. Les Jeux-Gymniques végétèrent pendant quelques mois encore, puis disparurent. Du 14 juin 1812 au 5 août 1814 la Porte-Saint-Martin demeura close.

Dans le choix des spectacles dont il voulait bien laisser la jouissance à sa bonne ville de Paris, Napoléon avait été guidé par son ordinaire amour de l'ordre et son esprit systématique. De même que les genres littéraires et les mots restaient séparés et parqués en castes, les théâtres furent classés, catalogués ; et chacun

d'eux reçut une étiquette. Les casernes et les lycées de l'Empire n'étaient guère plus méthodiquement organisés.

Il fallait bien que la farce et la gaieté populaire eussent à Paris un refuge assuré. « Ce spectacle est nécessaire », disait alors un journal sérieux (1) ; « dans une grande ville où plusieurs théâtres sont ouverts journellement, il en faut un qui soit spécialement consacré à la grosse gaieté. Sur les autres on n'admet que la gaieté spirituelle, c'est-à-dire froide, contrainte, telle, en un mot, qu'elle doit être pour plaire aux gens du bon ton. Il faut bien que l'ancienne trouve quelque part asile. » Ce furent les Variétés qui se chargèrent de la recueillir et de perpétuer au boulevard Montmartre, comme elles l'avaient déjà fait au Palais-Royal et à la Cité, les joyeuses traditions foraines. L'héritage était en bonnes mains : Brunet valait bien Francisque ou Dominique, et Piron ni Vadé n'auraient rougi de Désaugiers. C'était une rare bonne fortune, un gage certain de prospérité, que la possession de ces deux hommes réunis, si bien faits pour se compléter l'un l'autre. « Je défie », disait un de leurs admirateurs, « je défie le stoïcien le plus froid. le plus lugubre Héraclite, de voir la figure de Brunet sans éclater de rire et de n'y point trouver un remède à sa mélancolie. » C'était sans doute un rire peu distingué, quand Brunet se montrait en villageoise, en ingénue, en Cendrillon ou en danseuse de corde, et l'on pou-

(1) *L'Opinion du parterre,* à propos de l'inauguration des Variétés au boulevard Montmartre, juin 1807.

vait à la rigueur traiter « d'imbéciles, de gobe-mouches et de Midas parvenus » ceux qui prenaient plaisir à « ces bêtises, platitudes et trivialités ». Mais c'était le bon rire d'autrefois, celui de Molière et de tous les auteurs forains, depuis Le Sage jusqu'à Sedaine, quand ce même Brunet incarnait tous les types drôlatiques, si vivants et si vrais, retrouvés par Désaugiers dans les coins populaires où les avaient dénichés Piron et Vadé d'abord, puis les auteurs de *Madame Angot*. Ils descendaient bien en droite ligne des Jérôme, des Nicaise et de Mme Saumon, les Vautour, les Dumollet, les Cadet Buteux, et Manon la Ravaudeuse ; et l'on se croyait encore chez Monet, à la foire, quand, dans *Romainville, ou la Promenade du dimanche*, on voyait apparaître, — groupe symbolique, dont la seule vùe valait presque une pièce, — M. et Mme Pépin, et le jeune Coco Pépin, accroché d'une main à l'habit de son père, et serrant dans l'autre un beau polichinelle.

Assurément, Désaugiers appartenait de naissance aux Variétés, comme les Variétés appartenaient de droit à Désaugiers. Au théâtre de l'Impératrice, où il avait fait jouer deux comédies, *le Mari intrigué* et *le Valet d'emprunt*, à Feydeau où il avait risqué un opéra-comique, *le Physionomiste en défaut*, ce digne héritier des forains n'était pas chez lui. A sa gaieté folle, à sa verve bouffonne il fallait une scène plus libre. Les Variétés la lui donnèrent, et très à propos, au moment où, après avoir fait tous les métiers et longtemps cherché sa voie, il venait enfin de la dé-

couvrir. Désormais, le théâtre, la troupe et l'auteur ont une fortune assurée. « Cet établissement », avouait deux ans plus tard un journaliste malveillant, ou très habile dans l'art de la réclame déguisée, « est le plus avantageux de tous ceux qui existent dans la capitale. Les administrateurs ont trouvé le moyen de se faire chacun soixante ou quatre-vingt mille livres de rente. Quand ma mauvaise étoile me conduit aux Variétés, je vois les premières loges encombrées de jolies femmes et d'élégants qui prétendent faire partie de la bonne société. » Ce sont ces jolies femmes et ces élégants, et aussi des personnages considérables, comme le comte Regnaud de Saint-Jean-d'Angély et l'archichancelier Cambacérès, qui protégèrent les Variétés contre la jalousie et les dénonciations. Se souvenant de ses origines foraines, ce théâtre hasardait quelquefois des pièces peu morales, que l'envie et la pruderie signalaient aussitôt à l'autorité. « Un vaudeville grivois, *l'Ogresse, ou la Belle au bois dormant*, ayant attiré tout Paris, le duc de Rovigo manda les directeurs des petits spectacles et leur fit une allocution touchant la morale, la littérature, le bon goût, comme si la littérature et le bon goût avaient affaire dans une parade des Variétés. Quand le tour des directeurs de ce théâtre fut venu, le ministre tonna contre lui plus fort que contre les autres, disant qu'il le ferait fermer s'il ne purgeait son répertoire. Brunet osa lui dire d'un air timide que, les pièces étant censurées, il ne devait pas être responsable de l'effet qu'elles pouvaient produire ; que, sous l'ancien régime, on donnait des ou-

vrages plus licencieux. A ce mot d'*ancien régime*, le ministre fronça le sourcil, et dit, en se promenant à grands pas dans son salon : « Oui, vous avez raison ; sous l'ancien régime les ducs, les marquis, les comtesses riaient volontiers de ces platitudes ; mais on les a tous mis à la porte, et nous, on ne nous y mettra pas (1). » — M. de Rovigo ne pouvait prévoir le retour des Bourbons.

Dans l'héritage des vieux forains, les Variétés avaient pris la grosse gaieté et la farce grasse. Le Vaudeville préféra la chanson, la satire, la parodie, et se plut, comme il le faisait d'ailleurs depuis plusieurs années déjà, à entretenir par d'aimables apothéoses le culte des ancêtres. Fréquemment et régulièrement, les Le Sage et les Favart, Dominique et Taconet, d'autres encore vinrent sur la scène se faire applaudir par les petits-fils de leurs vieux clients, si fidèles autrefois. Le Vaudeville s'était établi dans la salle du petit Panthéon, et c'était un panthéon en miniature qu'il élevait à ses petits grands hommes.

En même temps, il plaisantait, non sans esprit, ceux de la Comédie-Française et de l'Opéra. L'*Hector* de M. Luce de Lancival, cette tragédie « de quartier général » tant prônée par les critiques officiels et généreusement dotée par l'Empereur d'une rente de six mille francs, devenait au Vaudeville une farce curieuse qui rappelait *le Mariage de Momus* et donnait un avant-goût de *la Belle Hélène*. Quel fantoche que

(1) Brazier, *Histoire des petits théâtres*, t. II, p. 39.

cet Hector, tué par Achille d'un coup de carabine, et quel grincheux que ce Ménélas ! Est-il possible d'accueillir d'un air plus maussade une épouse repentante qui vous revient avec six enfants, offerts par Pâris ? Et quelle délurée que la Vestale de M. de Jouy ! Elle était fort bien installée au grand Opéra, dans un temple confortable ; et la voici qui déménage pour ouvrir sur la scène du Vaudeville un magasin de modes ! Elles vont bien, les jeunes gardiennes du feu sacré, maintenant qu'elles ont coiffé le bonnet mignon des ouvrières, et ils ne s'ennuient pas dans leur compagnie, le patron Crépenville, ci-devant grand pontife, et le maréchal des logis Licencius. Combien les gais propos de ces demoiselles lui semblent préférables aux acclamations dont les Romains le saluaient à l'Académie de Musique, lui, le triomphateur Licinius, quand il montait au Capitole pour rendre grâces aux dieux !...

C'est par les pièces à couplets que le Vaudeville justifiait le mieux son nom et se rattachait le plus directement au théâtre forain de la seconde époque, celui qui peu à peu devenait l'Opéra-Comique (1). Mais il cherchait aussi à se rapprocher des grands théâtres par sa bonne tenue et sa correction distinguée. Dans son répertoire, il n'y a pas place pour les farces grossières, les situations scabreuses, les chansons indécentes, les mots orduriers. Si, de loin en loin, quelques hommes du peuple osent se risquer sur la scène et s'attabler

(1) Voir *les Théâtres de la Foire*, par Maurice Albert.

dans un cabaret (1), ils se montrent presque gênés et s'excusent de la liberté grande.

« Sans doute vous serez surpris
Qu'au cabaret on vous invite ;
C'est un des endroits qu'à Paris
La bonne compagnie évite.
Mais puisqu'enfin le pas est fait,
Gardez que la critique en gronde... »

La critique se gardait bien de gronder : le Vaudeville, prodigue en flatteries, était fort bien vu en haut lieu ; on le considérait presque comme un second Opéra-Comique.

Cependant, qu'allaient devenir, après le nouveau décret, les deux plus anciens théâtres populaires, la Gaîté et l'Ambigu ? Comme le bail de Ribié expirait précisément quelques mois plus tard, en mars 1808, la veuve Nicolet, sûre de l'avenir, s'empressa de ne le point renouveler. Désormais elle administrerait avec son gendre Bourguignon un spectacle dont le gouvernement autorisait et devait protéger l'existence.

On songea donc à faire de grandes choses. Sur l'emplacement de l'ancienne salle démolie une nouvelle fut construite, spacieuse et luxueuse (2); on recueillit les épaves des camarades condamnés, et l'on prépara une soirée d'ouverture qui devait être riche, trop riche en promesses. Rien ne montre mieux la con-

(1) *Une Matinée du Pont-Neuf, la Gamelle des Lurons, une Journée chez Bancelin.*

(2) En attendant, la troupe s'installa dans un des théâtres récemment supprimés, chez les Jeunes-Artistes.

fiance superbe, les ambitions et la maladroite outrecuidance de Mme Nicolet que les prologues soumis par elle à son comité de lecture pour la séance d'inauguration (1). Un de ces à-propos, *l'Exil de la Gaîté*, ne se permettait-il pas, dans une revue d'ailleurs amusante, de critiquer les autres théâtres, et particulièrement les théâtres de premier ordre ? C'était une prétentieuse imprudence, qu'un des rapporteurs releva judicieusement. « La Gaîté, disait-il, étant placée l'un des derniers dans la série des spectacles, devait montrer plus de modestie et d'indulgence. C'était le moyen d'obtenir pour elle-même l'indulgence du public et du gouvernement. » N'était-il pas également téméraire d'annoncer qu'on retrouverait à la Gaîté tous les théâtres et tous les genres ? C'est pourtant ce que promettait un second prologue, *le Retour de la Gaîté* ; et le même rapporteur faisait sur ce point de nouvelles réserves. Il ne croyait pas le théâtre en état de jouer la comédie. « Ce n'était pas là, disait-il, la spécialité de ses acteurs. Dans la composition actuelle de la troupe, la comédie et le vaudeville étaient les accessoires, les mélodrames et les ballets le principal. C'est là ce qu'il fallait mettre en évidence, surtout un jour d'inauguration, un jour où l'on voulait étaler ses richesses. On devait donc donner la préférence au *Siège de la Gaîté*, prologue dans lequel l'auteur avait mis beaucoup de mouvement, multiplié les personnages et cherché à occuper les yeux autant que l'esprit. Celui-là avait bien compris le ca-

(1) *Bibliothèque Carnavalet*, ms. nº 12625. Rapport de M. Pujoulx (28 septembre 1808).

ractère d'un théâtre qui doit vivre surtout d'effets naturels ou surnaturels, de combats et de danses. »

Comme elle aspirait à remplacer tous les théâtres supprimés, l'ambitieuse Gaîté ne ferma pas sa porte au vaudeville et à la comédie ; mais les féeries et les pantomimes, les ballets et les mélodrames restèrent les vrais maîtres de son affiche. C'est à ces genres populaires qu'elle dut sa fortune nouvelle. « M. Bourguignon et Mme Nicolet », constatait quelque temps après l'*Opinion du parterre,* « peuvent se flatter à juste titre de posséder une des entreprises les plus lucratives de la capitale. Ce sont surtout les mélodrames qui attirent. MM. Cuvelier et Pixérécourt sont les enchanteurs qui produisent tant de miracles. Combien ces deux hommes illustres doivent être chers aux administrateurs ! Avec quel profond respect doivent-ils être accueillis par M. Bourguignon et M. Corse, lorsqu'ils se présentent chez ces heureux directeurs, armés du manuscrit de leurs pièces, destinées à de si grands succès ! » — « Mânes de Nicolet et d'Audinot, disait un autre, ce ne sont plus les sauts périlleux de vos grands danseurs de corde ni les contorsions furibondes de vos grands enfants qui enrichissent vos heureux successeurs. Ils ne sont plus, comme vous, réduits à défigurer les pièces du Théâtre-Français pour se composer un répertoire ; ils ont aussi leurs grands hommes. MM. Pixérécourt et Caignez ne sont-ils pas aujourd'hui les Corneille et les Racine du mélodrame (1)? »

(1) *Essai sur l'état actuel des théâtres de Paris,* par J. D. B., 1813.

C'est Corse surtout, la fameuse Madame Angot d'autrefois, aujourd'hui directeur de l'Ambigu-Comique, qui réservait bon accueil à ces maîtres enviés, dont on se disputait les produits. S'il faisait de si beaux bénéfices, s'il était

« Un moderne Crésus,
Un seigneur suzerain de neuf cent mille écus (1) »,

il le devait au mélodrame. L'Ambigu en était la citadelle, et Corse,

« Corse, l'un des doyens de la bande sacrée,
Et de ce genre neuf l'inventeur principal, »

partageait avec Pixérécourt, Caignez et Cuvelier la gloire, selon les uns, la honte, selon d'autres, d'avoir créé le mélodrame : il en avait fait le rival heureux de la tragédie et de la comédie, déjà dédaignées des gens du monde, et qu'allaient, bientôt peut-être, abandonner les gens de lettres. « Jadis ce genre n'était goûté que des bonnes et des enfants ; aujourd'hui la meilleure société de Paris déserte les grands théâtres pour s'enfermer à l'Ambigu. On n'est plus obligé de prier messieurs du parterre d'ôter leurs bonnets, ni mesdames des secondes de respecter l'odorat et les toilettes de mesdames des premières. La tenue soignée des dames de chaque étage fait la sûreté de toutes (2). »

(1) *Le Mélodrame aux boulevards,* facétie littéraire, historique et dramatique, par Placide le Vieux, habitant de Gonesse.

(2) *L'Opinion du parterre* (1811). — *Essai sur l'état des théâtres* (1813).

Il était donc définitif, le triomphe du mélodrame, prédit dès 1799 par une estampe curieuse. Dans le fond se dresse le Parnasse, sur la cime duquel Pégase caracole. Au premier plan, Melpomène et Thalie fuient épouvantées, poursuivies par le Drame, qui tient de la main gauche une torche allumée et de l'autre brandit un poignard. Derrière, sont groupés les principaux personnages, tyrans, voleurs, brigands et traîtres, qui figurent dans les pièces modernes. On lit au dessous : « Le barbare ! Il a juré leur ruine, et il la consommera. »

C'est pour prévenir cette ruine que les amis de la Comédie-Française et de la tradition poursuivaient depuis dix ans contre l'envahisseur une guerre acharnée, prélude des grandes batailles classiques et romantiques. Ce pelé, ce galeux de mélodrame qui mangeait l'herbe d'autrui, je veux dire qui faisait de si belles recettes (1), on l'accusait de tous les crimes : il corrompait le goût et la langue, falsifiait l'histoire, outrageait les mœurs, livrait à la haine et au ridicule les personnages les plus respectables et les plus saintes institutions. Comment conserver le culte de Corneille, de Racine et de Boileau, quand on voyait tout Paris courir à des spectacles où les acteurs, enfants au premier acte et barbons au dernier, se promènent d'un

(1) « Je suis bien convaincu qu'il est tel ouvrage du beau siècle, dont le style, pur, élégant, correct, dont la marche raisonnable ont fait le succès, qui aujourd'hui, avec ces mêmes qualités, tomberait, et cela par l'innovation d'un genre qui détruit le goût et tue la raison. » *Plan d une organisation des théâtres de l'Empire* (1813).

bout à l'autre du monde, et changent de caractère aussi souvent que de costume ? Et que va devenir la langue ? L'auteur du *Mélodrame aux boulevards* faisait dire à Corse :

« Je sais qu'en ses gaîtés la satire insolente
A trouvé quelquefois ma prose languissante ;
Mais j'en appelle au peuple, à mes admirateurs,
Qui cassent tous les jours ses arrêts détracteurs. »

Par malheur, elle n'est pas seulement languissante, la prose qu'on déclame aux boulevards, elle est incorrecte ; et cela ne doit point étonner, les barbouilleurs attachés aux petits théâtres n'ayant point fait d'études. « Leur métier est d'écrire, comme celui d'un tailleur est de faire des culottes. Encore ce dernier a-t-il des principes, que les autres n'ont pas. Quelques-uns même tiennent le peigne ou le tranchet d'une main et la plume de l'autre : ils écrivent comme ils parlent (1). » Et souvent ils parlent un jargon tout local, presque inintelligible. « Dieu aidant, nous en aurons quelque jour le dictionnaire. Toute la France l'attend, et celui de l'Académie viendra quand il pourra. Tant de gens savent s'en passer (2) ! »

L'histoire de la France n'est pas moins maltraitée que sa langue. Présente-t-on un héros ? C'est pour le travestir ou le défigurer. Une anecdote, un trait fameux? Les lieux sont changés, les époques brouillées, les

(1) *Mémoires historiques,* lettre III.
(2) *Essai sur l'état actuel des théâtres de Paris,* par J. D. B. (1813).

faits dénaturés. Dans un drame sur Henri IV, on entend Sully, pendant le siège de Paris, parler au Béarnais de son épouse, Marie de Médicis, épousée six ans plus tard. On voit d'Aubigné porter une capitulation aux Parisiens, alors qu'il n'y en eut point entre la ville et le roi. On assiste au départ de Bellegarde, abandonnant Henri IV pour le marquis de Ceuvres, qui ne fut jamais à la tête d'un parti. Quelles leçons d'histoire pour le peuple le plus éclairé de la terre (1) !

Plus dangereuses sont les leçons de morale. Sans doute, le vice finit toujours par être puni et la vertu récompensée ; mais, tout le long du drame, où des tableaux effrayants accoutument le peuple à voir de sang-froid le meurtre et les meurtriers, c'est le personnage le plus habile à abuser la police et à éluder ses poursuites, qui recueille surtout les suffrages et les bravos. Semblables à une salle d'audience du tribunal criminel, les salles de l'Ambigu et de la Gaîté servent trop souvent au fripon et au malfaiteur pour venir étudier l'art de se soustraire à la rigueur des lois. Témoin ce spectateur du parterre qui, voyant un scélérat surpris par la police, s'écriait : « Ah ! qu'il est bête ! A sa place j'sais ben c'que j'aurais fait ».

N'est-il pas également immoral, et plus impolitique encore que ridicule, de présenter, dans la plupart des pièces nouvelles, les princes et les rois comme des coquins ? C'est ainsi que le peuple s'habitue à ne plus respecter le trône et la cour. Le mélodrame est peut-

(1) *Des grands et des petits théâtres de la Capitale.*

être une des armes les plus terribles des démagogues et des anarchistes.

A ces reproches, dont quelques-uns n'étaient pas immérités, auteurs et directeurs répondaient par la publication de leurs recettes annuelles, et c'étaient de très gros chiffres qu'ils opposaient à leurs détracteurs exaspérés (1). Quant aux critiques clairvoyants, ils devinaient déjà que de ce chaos d'œuvres grossières, mal construites et mal écrites, mais pleines d'invention et d'intérêt, quelque chose de neuf et de beau pourrait bien sortir un jour. « Aux mélodrames de nos tréteaux, disait Geoffroy, il ne manque plus, poûr acquérir un titre littéraire, que l'éloquence et la dignité du style... Si l'on s'avise de les écrire en vers et en français, et si l'on a l'audace de les jouer passablement, malheur à la tragédie ! » Or, à l'époque où écrivait Geoffroy, on s'était déjà avisé de ces sortes de pièces. qu'on appelait des *drames intermédiaires* (2). « Siraudin, raconte Théodore de Banville, m'assura que tout au commencement du siècle, avant Chateaubriand, avant Lamartine, avant Hugo, un poète dramatique, dont les œuvres furent toujours ignorées, même de son

(1) Recettes de l'Ambigu : en 1810, 445.933 francs ; en 1811, 412.775 ; en 1812, 400.789 ; en 1813, 438.202.

Recettes de la Gaîté : en 1810, 476.483 francs ; en 1811, 433.679 ; en 1812, 403.672 ; en 1814, 440.726.

Recettes du Vaudeville : en 1810, 349.498 francs ; en 1811. 430.788, en 1812, 395.184 ; en 1813, 439.507.

Recettes des Variétés : en 1810, 613.673 francs; en 1811, 643.543 ; en 1812, 537.484 ; en 1813, 586.731.

(2) *Idées d'un vieux scénophile* (1813).

vivant, avait eu le pressentiment du vers et du drame romantiques, avec toutes les ressources symphoniques de la rime-protée, agile, robuste, envolée et sonore. Je pris cela pour une mystification, dont je ne voulais pas être dupe ; et, très éloquemment, je crois, j'expliquai à mon ami, par des raisons techniques, en savetier qui parle de la chaussure, comme quoi ce qu'il me racontait était impossible. Siraudin n'aimait pas la discussion : il ne me répondit rien. Mais, le lendemain, il m'envoya deux pièces de cet auteur inconnu, dont je regrette amèrement d'avoir oublié le nom. O stupeur ! Les sujets en étaient chimériques, les scènes incohérentes ; mais tout cela était versifié et rimé par un très bon poète actuel, ayant toute sa vie étudié profondément Hugo : tant il est vrai que rien n'est vrai, pas même les époques, pas même le temps, et que la fabuleuse réalité se joue de nos faibles intelligences (1). »

A son tour, le malicieux Banville ne se serait-il pas joué de nous en racontant cette invraisemblable histoire, qui peut-être est elle-même une mystification ? Quoi qu'il en soit, Charles Nodier avait raison, lorsqu'il terminait par ces mots l'éloge de son ami Pixérécourt: « La tragédie et le drame de la nouvelle école ne sont guère autre chose que des mélodrames relevés de la pompe artificielle du lyrisme. »

(1) *Lettres chimériques*, p. 21.

CHAPITRE XI

LES THÉATRES DES BOULEVARDS SOUS LA RESTAURATION

(1814-1824)

La Restauration aux théâtres des boulevards. — Campagne réactionnaire en faveur des anciens privilèges. — Le libéralisme du gouvernement. — Réouverture des théâtres supprimés par l'Empereur. — Les acteurs anglais au boulevard. — Théâtres nouveaux. — Mme Saqui. — Le Gymnase. — Le Cirque Olympique. — Le Théâtre de M. Comte. — Le Panorama Dramatique. — Les Funambules. Deburau. — Petits théâtres.

L'année dramatique, qui s'ouvrait à Pâques, eut, en 1815, des débuts très agités. Une tâche nouvelle et de graves soucis augmentaient l'affairement, ordinaire en cette saison, des auteurs préparant des pièces, des comédiens en quête d'emplois et des directeurs tiraillés entre ceux-ci et ceux-là.

Il fallut d'abord songer à célébrer dignement le retour des Bourbons. C'était un genre de besogne familier aux petits théâtres ; et Louis XVIII n'eut rien à envier aux hommes du 9 Thermidor, au héros de Brumaire et à sa Majesté Napoléon. Tout le long, le long des boulevards, l'entrée du roi dans sa bonne ville de Paris fut fêtée par d'enthousiastes à-propos, comme avaient été fêtées l'entrée de Bonaparte dans le

palais de Saint-Cloud et celle de l'Empereur à Notre-Dame. Au Vaudeville, ce sont *les Clefs de Paris*, puis *le Portrait d'Henri IV* : M. Francœur a promis sa fille et trente mille francs de dot au meilleur peintre du roi galant ; le vainqueur est celui qui le représente sous les traits de Louis XVIII. Aux Variétés, c'est *le Retour du Lys, le Souper d'Henri IV*, et *l'Ile de l'Espérance*. Des artistes, des commerçants, un laboureur se sont réfugiés dans cette île, depuis longtemps inhabitée. L'Amour, dont une aile est brisée, y est aussi venu chercher asile. Un songe, envoyé par l'Espérance, leur promet un bonheur prochain, qui se présente bientôt sous la forme d'un navire commandé par le capitaine le Désiré. Avec l'Espérance et la Joie tous les fugitifs s'embarquent pour la France. — A la Gaîté, c'est *Henri IV, ou la Prise de Paris*, et ici encore le Béarnais ressemble étonnamment à Louis XVIII. A l'Ambigu, c'est *Vive la paix* ! La circonscription, les trois bans, la levée en masse ont dépeuplé le village. Il n'y reste plus que les femmes pour administrer la commune et cultiver la terre. Aussi, quelle allégresse, quels feux de joie et quelles rondes quand, avec le roi, la paix ramène au pays tous les hommes dispersés !

C'était l'Ambigu (avec la Gaîté le plus populaire des théâtres) et son *Vive la paix* ! qui traduisaient le mieux les sentiments publics. Sur les boulevards on n'acclamait pas, comme à l'Opéra, Alexandre et Guillaume, et les femmes ne jetaient aux officiers des troupes alliées ni fleurs ni cocardes blanches. La

bourgeoisie et le peuple se réjouissaient bien moins du retour de la royauté que de la fin du despotisme et des guerres : voilà pourquoi les à-propos les mieux accueillis furent ceux où, à l'éloge de Louis XVIII, se mêlaient des hymnes à la paix, depuis tant d'années chassée de France, et où l'on chantait le bon roi Henri, à qui la scène, depuis le commencement du siècle, était interdite par Napoléon.

Ces à-propos étaient sincèrement royalistes, mais non tout à fait désintéressés. On comptait sur eux pour écarter un péril dont la menace ne se fit pas attendre. En effet, dès les premiers jours de la Restauration, des brochures et des journaux réclamèrent en faveur de la Comédie-Française et de l'Opéra le rétablissement des anciens privilèges, des lois et des règlements abolis par la Révolution (1). On osait évoquer l'époque heureuse des pièces à écriteaux, des rideaux transparents et des comédiens de bois (2) : et, à défaut de ces vieilles entraves, décidément hors d'usage et ridicules, on proposait des mesures presque aussi tyranniques. Il fallait rendre aux grands théâtres leur droit de surveillance active, et fortifier même leur

(1) Voir notamment *De l'anarchie théâtrale, ou De la nécessité de remettre en vigueur les lois et les règlements*, par Hennin, 1814.

(2) « Avant la Révolution, les petits spectacles étaient sous la domination de l'Opéra, des Français et de l'Opéra-Comique. Chacun de ces derniers était autorisé à les surveiller et à faire respecter son genre. De là, les pièces à écriteaux du faubourg Saint-Germain, les comédiens de bois d'Audinot, et les Beaujolais au Palais-Royal. Il y avait alors une rigidité extrême ; il suffirait d'y mettre aujourd'hui de la fermeté. » *Ibid.*

contrôle par celui d'un tribunal littéraire, dont l'autorité serait égale à celle des censeurs chargés de protéger les mœurs, la religion et le gouvernement. Ce tribunal examinerait les ouvrages avant leur représentation, interdirait tout sujet tiré des livres saints, tout drame mettant en scène des rois détrônés, des princes dépouillés, des sujets rebelles, des homicides, des filles séduites, des femmes coupables, des pontifes, des lévites et des processions. L'ouvrier ne viendrait plus prendre sur les boulevards des leçons de politique et d'insurrection; il n'y trouverait plus, par ordre supérieur, que le tableau plaisant de l'intérieur de son ménage, de sa boutique et de son magasin. Les pièces tirées de l'histoire moderne ne pourraient avoir plus d'un acte ; les chansons devraient être dites sur des airs connus ; le nombre des danseurs, des danseuses et des premiers sujets serait déterminé par l'Opéra. Enfin, les pièces gaies ne pourraient s'appeler *comédies* : c'est, disait-on, faire injure à la mémoire de Molière que de donner ce nom, digne seulement des ouvrages représentés dans la maison du grand homme, à des farces de boulevards.

Comme on voit, il suffisait d'adopter les projets de ces réformateurs féroces pour qu'il n'y eût plus ni mélodrames historiques ou *acerbes* (1), ni vaudevilles presque, ni comédies, ni pantomimes. Le décret de 1807 était libéral en comparaison. S'il supprimait plusieurs théâtres, aux survivants du moins il laissait

(1) C'est ainsi qu'on désignait alors les mélodrames où il y avait du sang versé et des puissants livrés à la haine publique.

de quoi se nourrir ; or, ceux-là, on essayait maintenant de les assassiner traîtreusement, en les condamnant à mourir de faim.

Et pourquoi ? Parce qu'ils vivaient trop bien. « Tandis que le Théâtre-Français ne donne des signes de vie que par le bruit causé par ses chutes ; tandis qu'on ne s'aperçoit de l'existence de Feydeau que par le fracas de sa musique ; tandis que l'Odéon joue dans le désert, les boulevards sont en pleine vogue. Ce ne sont pas seulement les grisettes du Marais et les robustes artisans de la rue du Temple qui vont admirer en frémissant les bandes de voleurs, les fusillades et les traîtres de la Gaîté. Ce ne sont pas seulement les bonnes d'enfants et les cuisinières qui vont à l'Ambigu se convaincre que la Providence veille sur l'innocence opprimée et qu'elle ne l'abandonne jamais ; des individus d'une classe plus élevée vont en foule entendre, non sans plaisir, des phrases sentimentales et boursouflées, où la langue, le goût et la raison sont indignement outragés. Pourra-t-on jamais persuader aux habitués de la Gaîté que M. Pixérécourt ne soit pas un Corneille ? Allez leur dire que *la Pie voleuse* est un monstre littéraire, et vous verrez la physionomie de ces bons spectateurs s'allonger : ils jugeront certainement que vous avez perdu la tête. Dites aux larmoyants admirateurs du *Fils banni* : « Cette pièce qui vous attendrit n'est qu'une parade grotesque » : l'indignation se mêlera aux pleurs ; on vous lancera des regards méprisants. Et si vous poussez l'audace jusqu'à sourire à la vue de ces ruisseaux de larmes qui coulent du paradis

aux deuxièmes loges, des deuxièmes loges aux premières, et des premières au parterre, vous êtes perdu (1). »

C'était pour tarir ces larmes inutiles, ramener le bon goût, purifier la langue et remplir les caisses vides des grands théâtres, que des réformateurs d'occasion entassaient ainsi projets sur projets. Ces menaces étaient-elles bien dangereuses ? En tout cas, l'inquiétude des victimes désignées à ces répressions stupides fut vite calmée par le gouvernement lui-même, qui comprit combien il serait maladroit de persécuter des institutions chères aux Parisiens, et qui, dès le premier jour, avaient fait, à leur manière, serment de fidélité au nouveau régime. Les libertés des petits théâtres furent non seulement sauvegardées, mais étendues. Ceux qui existaient déjà demeurèrent maîtres de leur répertoire, et les classifications imposées été le décret impérial disparurent ; ceux qui avaient par supprimés par Napoléon vont être rétablis, et de nouveaux seront ouverts tout à l'heure avec le consentement, l'appui même de l'État.

On se rappelle les protestations qui avaient accueilli en 1807 la fermeture de la Porte-Saint-Martin, et à quelles humiliantes conditions son directeur s'était résigné pour ne pas mourir tout à fait. Le théâtre était mort cependant, mais depuis trop peu de temps, et après une trop longue résistance, pour ne pouvoir renaître. Sa façade imposante se dressait toujours sur le boulevard, et sa scène majestueuse,

(1) *Journal général des théâtres.*

conservée dans son état primitif, semblait prête à s'éclairer et à s'animer. Ce fut donc une des premières victimes qui sollicitèrent l'abolition du décret impérial; et ce fut la première dont on écouta les plaintes. Trois mois après le retour des Bourbons, malgré les efforts des irréconciliables qui, désireux de voir l'ancien régime revivre au théâtre comme ailleurs, conseillaient au gouvernement d'acquérir cette salle pour y donner des concerts ou pour en faire une succursale officielle de l'Opéra, la Porte-Saint-Martin, en vertu d'un arrêté du 5 août 1814, obtenait un laissez-ouvrir. Et ce fut une belle première que la soirée du 26 décembre suivant. La pièce de circonstance jouée d'abord ce jour-là était à la fois, comme son titre, *Nous y voilà,* semble l'indiquer, un soupir de délivrance, un cri de vengeance et un chant de triomphe. Tous ces pauvres diables, commerçants ruinés, acteurs sans emploi, ouvriers sans travail, qui se pressent, au lever du rideau, devant la porte close du théâtre abandonné, auront bientôt fini de souffrir et de se lamenter. La Muse du boulevard arrive, qui leur annonce la bonne nouvelle. Et voici, en effet, le directeur accompagné d'une foule joyeuse, et suivi de son valet Nigaudin qui porte dans ses bras un tonnerre, une rivière, le ciel, l'enfer, tous les accessoires et tous les décors des pièces prochaines. Puis, la scène change et représente un temple. Le Mélodrame préside un tournoi exécuté par des personnages historiques et romanesques, et la Pantomime un ballet, où la comédie, le vaudeville, l'opéra-comique et la

chanson, conduits par l'Amour, mêlent leur gaîté, leurs refrains et leurs rires.

C'est qu'en effet tous les genres seront désormais accueillis à la Porte-Saint-Martin. Le décret royal ne lui rend pas seulement ses droits à l'existence ; il lui accorde une extension aussi grande qu'avait été restreinte l'autorisation des Jeux Gymniques. Ce théâtre, qui est un des plus vastes de Paris, va en devenir un des plus importants. Il réunira et absorbera tous les genres, que ses rivaux devront se partager ; il jouera même, ou plutôt laissera jouer par les acteurs des théâtres de Windsor et Brighton des pièces anglaises en anglais.

Heureuse et courageuse idée ! On pourrait ainsi connaître, avec le prestige de la scène, des œuvres dont les traductions et la lecture ne donnaient qu'une très imparfaite notion. On pourrait témoigner à nos voisins une gratitude bien due à la généreuse hospitalité que les théâtres d'Argill's Rooms et de Hay-Market offraient chaque année à des troupes françaises. On pourrait enfin comparer notre littérature avec une littérature rivale, à laquelle nous avions beaucoup emprunté, mais à laquelle nous avions encore plus rendu. Dans la pensée des directeurs, ces représentations réservaient à Corneille, Racine et Molière un triomphe éclatant (1).

Ce ne fut que le triomphe des imbéciles et des voyous. Le rideau n'était pas encore levé pour *Othello*, que les sifflets et les cris partaient de tous

(1) Voir leur lettre au *Journal des Théâtres*, n° du 28 juillet 1828.

côtés. Iago et Roderigo ouvraient à peine la bouche, que les exclamations, les répliques de spectateur à spectateur la leur fermaient. Chaque entrée, chaque sortie, chaque mot expressif, chaque geste inusité devenait matière à plaisanterie et servait de prétexte aux injures les plus grossières. Et quand Othello parut, ce fut le signal d'un *boxement* général, au milieu duquel on entendait des cris de femmes piétinées. Il fallut baisser la toile et faire protéger la scène par une haie de gendarmes.

Ce fut bien pis pour la seconde pièce, *The Rendez-vous*, qui dut être jouée en pantomime. Vainement Miss Gaskill déploya les grâces anglaises et tâcha de désarmer la sévérité par plusieurs révérences : à peine commençait-elle à chanter, que d'affreuses huées lui coupaient la parole. Et bientôt sur la scène pleuvaient des pommes, des gros sous, des morceaux de pipe. Une pièce de cuivre frappa au front, près de l'œil, la malheureuse actrice, qu'on emporta évanouie. Les jours suivants, ce n'était pas des pommes, mais des lampes, des banquettes, les pupitres des musiciens, même une porte qu'on jetait à la tête de nos hôtes. C'est ainsi qu'en ce temps-là se manifestait notre patriotisme, très fourvoyé : on chassait les Anglais du théâtre, on appelait Shakspeare un émissaire de Wellington, on traitait ses drames d'*œuvres immondes*, et l'on pourfendait des actrices (1).

(1) De cet accueil nos voisins garderont une longue rancune qui se manifestera vingt-cinq ans plus tard. Voici comment ils recevront la troupe du Théâtre-Historique, venue à Londres pour

Cet échec, qui sera glorieusement réparé cinq ans plus tard, ne va pas troubler MM. Merle et de Serres, les intelligents directeurs de la Porte-Saint-Martin, ni les arrêter dans leurs tentatives audacieuses et leurs projets de réformes. Aucun théâtre n'est mieux disposé que le leur à accueillir les genres nouveaux ; et dès cette époque, dès 1822, on peut prévoir qu'il deviendra l'asile du drame romantique et de ses représentants chassés de la Comédie-Française. « Il est à désirer », écrivait alors le *Journal des Théâtres*, « que nos jeunes auteurs tournent les yeux vers la Porte-Saint-Martin, et lui confient des pièces qui feraient une heureuse diversion avec toutes celles dont on commence à se lasser. »

Un théâtre qui ressuscite également sous la Restauration, c'est celui des Associés, un des vieux specta-

jouer *Monte-Christo*. « Une effroyable cabale avait été organisée ; on comptait facilement trois cents émeutiers au parterre, et plus de cent aux places supérieures. Ils se sont concertés de manière à produire un incessant vacarme de sifflets, d'imitations de la voix canine sur tous les tons, de celles du porc, du coq, de la poule et de toutes les gentillesses du même genre. Ils insultaient même par d'ignobles appellations les spectateurs qui ne se rangeaient pas de leur parti. L'un de ces agitateurs, placé à la première galerie, s'est querellé hautement avec une dame française qui était au parterre, et il a retiré son habit pour lui apprendre qu'il allait se rendre près d'elle et boxer. Sous un pareil feu, qui était bien de nature à leur faire perdre la tête, nos artistes ont été admirables de tenue, de courage et de respect envers les spectateurs. Ils ont joué avec une exactitude, une application, un calme aussi consciencieux que si l'on eût écouté dans le plus profond silence. Mais ce n'était qu'une pantomime, si bien indiquée d'ailleurs, que l'on pouvait comprendre une grande partie de la pièce. »

cles forains. En 1774, une fête analogue à celle que la Porte-Saint-Martin donnait pour sa renaissance avait égayé le faubourg Saint-Laurent. M. Lenoir, lieutenant de police, ayant autorisé la réouverture du théâtre des Associés, la Foire en personne avait célébré cette heureuse fortune par des couplets reconnaissants :

« Je revois la clarté du jour,
Et mon cœur se rouvre à l'amour.
Affreuse léthargie,
Je brave ton pouvoir (1). »

En 1815, le gouvernement de Louis XVIII ne se montra pas moins généreux que le ministre de Louis XVI envers ce revenant de l'ancien régime. Seulement, il n'y eut pas de couplets. Qui donc les aurait chantés? La Foire? Depuis longtemps elle n'existait plus. — Son dernier directeur ? Hélas ! le bon Prévost, écrasé par le décret de 1807, achevait de mourir dans la misère. — Un des acteurs de la troupe ancienne ? Il n'y avait plus d'acteurs. Le théâtre renaissait bien, mais sous une forme nouvelle. Après tant de métamorphoses, après avoir été tour à tour un spectacle de marionnettes, le théâtre des Associés, le Théâtre-sans-prétention et le Café d'Apollon ; après avoir joué des farces, des comédies, des tragédies, des drames et des mélodrames, cet établissement redevenait un lieu de divertissements forains, une grande baraque de saltimbanques. Il avait

(1) Voir *les Théâtres de la Foire,* par Maurice Albert, ch. x.

commencé par des pantins à ficelles et menaçait de finir par des danseurs de corde. Les glorieux sauteurs des foires d'autrefois, Maurice Vondrebeck, Laurent, Arms, Antoni, Dubroc ressuscitaient en 1814 avec la troupe de Mme Saqui, et c'est une acrobate qui devenait propriétaire de cette vieille maison des Associés, appelée un instant, pendant la Révolution, la seconde Comédie-Française.

Sans doute, le théâtre de Mme Saqui doit, aux termes de son privilège, se borner aux danses de corde, aux pantomimes et aux arlequinades ; mais on sait que les anciens forains prenaient volontiers leurs aises avec les règlements royaux. Sur ce point encore la nouvelle directrice est bien de leur famille et leur héritière. Elle n'abandonnera pas les exercices qui ont fait sa gloire ; seulement, elle encadrera ses acrobates de chanteurs et de comédiens ; et le gouvernement fermera les yeux. Il n'ignore pas que Mme Saqui a célébré sur la corde les victoires impériales, qu'elle a représenté dans des mimodrames le passage du mont Saint-Bernard, la bataille de Wagram et la prise de Sarragosse. Comme elle pourrait bien, elle aussi, entretenir le culte de l'Usurpateur, on préfère lui voir jouer des comédies, des opéras et des vaudevilles inoffensifs.

Il semble, décidément, qu'avec la Restauration tous les spectacles tués par l'Empire renaissent les uns après les autres. Ne sont-ce pas les Jeunes Artistes (1)

(1) C'est-à-dire les anciennes Variétés-Amusantes, devenues, sous la Révolution, le Théâtre-Français Comique et Lyrique (voy. chapitre II), puis, en 1796, celui des Jeunes-Artistes.

et les Jeunes-Élèves qui reviennent au Gymnase, théâtre nouveau ? N'est-ce pas le souvenir de ces institutions de la rue de Bondy et de la rue de Thionville, où les heureuses qualités des jeunes gens étaient développées par les leçons des maîtres, par de bons exemples et l'usage de la scène, qui donna au gouvernement de Louis XVIII l'idée de créer une sorte de pépinière, d'école d'application, préparatoire à la Comédie-Française et à l'Opéra-Comique (1)? Telle était, en effet, à l'origine, la raison d'être du Gymnase ; et son nom, renouvelé de l'antiquité, expliquait très bien sa destination (2). « Là, les jeunes élèves du Conservatoire devaient s'exercer sans prétention, sous les yeux d'un public indulgent, avant de paraître sur de plus grandes scènes. En conséquence, la comédie et l'opéra-comique devaient faire partie de son répertoire ; et pour prouver que l'on était de bonne foi dans ce dessein, le droit de jouer toutes les anciennes pièces du Théâtre-Français et du théâtre Feydeau lui fut accordé (3). »

C'est bien là ce qu'avait tenté, à la fin du siècle précédent, le citoyen Belfort, père des Jeunes-Élèves ; ses artistes n'étaient âgés que de dix-sept ans au plus, et ils jouaient surtout des ouvrages du vieux réper-

(1) En 1820, le nombre des pétitions demandant au roi le rétablissement des Jeunes-Élèves et des Jeunes-Artistes s'élevait à huit cents.

(2) Il fallait être systématiquement hostile à cette fondation, comme le *Journal des Théâtres*, pour trouver ce titre prétentieux et inintelligible. (V. le n° du 9 novembre 1822.)

(3) *Almanach des spectacles.*

toire. Seulement, rien alors ne leur permettait d'espérer un engagement à la Comédie-Française ou à l'Opéra-Comique. Ils devaient même s'attendre à trouver obstinément closes les portes des grands théâtres, dont on avait bien pu supprimer les privilèges, mais dont l'orgueil, la rancune et la jalousie persistaient toujours.

Désormais, les choses se passeraient autrement. Ce n'est plus la Comédie-Française qui s'inquiète et récrimine, mais les théâtres des boulevards, que le nouveau venu menace d'une sérieuse concurrence. Si le gouvernement, en lui donnant des lettres patentes, n'avait voulu que réparer une des injustices impériales, personne sans doute n'aurait protesté ; peut-être même les théâtres conservés par Napoléon, et ceux qui venaient de se rouvrir, auraient-ils fait bon accueil à des camarades ressuscités. On eût trouvé également naturel que le Gymnase fût présenté comme un second Opéra-Comique, jouant vis-à-vis de ce dernier le rôle de l'Odéon vis-à-vis de la Comédie-Française. Un seul Opéra-Comique n'était pas, en effet, en proportion avec le nombre de ceux d'une autre espèce qui avaient plusieurs concurrents. Alors que les auteurs de mélodrames étaient sûrs de placer leurs œuvres ici ou là, les compositeurs d'opéras-comiques se trouvaient souvent fort embarrassés, et depuis longtemps réclamaient une seconde scène. C'est bien ce qu'avait d'abord voulu leur donner le duc Decazes ; mais on était bien vite sorti de ces étroites limites. En même temps que des opéras comiques, le Gymnase

pouvait jouer des comédies, les anciennes et classiques par fragments (1), et des nouvelles en entier ; et, pour les autres genres, que se partageaient alors le Vaudeville et les Variétés, il avait pleine liberté. « Outre les fragments de l'ancien répertoire, le Gymnase pourra représenter de petites comédies dans le genre léger, ou mêlées de vaudevilles. »

De là, les protestations des intéressés (2). Cet empiètement paraissait d'autant plus dangereux, que ce jeune rival, fondé et protégé par le gouvernement, avait un caractère officiel. Il était la succursale reconnue du Théâtre-Français et de l'Opéra-Comique ; ses affiches prenaient rang sur les murs après celles de l'Odéon ; il envoyait à Dieppe une partie de sa troupe pour divertir la duchesse de Berry, qui tout à l'heure lui permettra de prendre son nom (3) ; et, en célébrant

(1) Arrêté du 1er février 1820. « Les pièces de l'ancien répertoire pourront être jouées par les acteurs du Gymnase, mais par fragments seulement, composés au plus d'un acte pour les pièces en plusieurs actes, et d'une scène pour les pièces en un acte. » — « Voyez-vous, s'écriait Brazier, *le Misanthrope* réduit en un acte ! » Brazier se trompait. On ne réduisit pas *le Misanthrope* en un acte, mais on joua un acte du *Misanthrope*. Cela d'ailleurs ne dura pas longtemps ; selon l'usage traditionnel aux foires et sur les boulevards, le Gymnase franchit bien vite les bornes de son privilège et joua des pièces complètes. De même, il ne se gêna pas, lui qui devait fournir des artistes aux autres théâtres, pour prendre à droite et à gauche ceux qui lui convenaient.

(2) *Réclamation des théâtres légalement existants contre l'ouverture d'un nouveau théâtre, dit Gymnase dramatique.*

(3) A partir de 1824, le Gymnase prendra le titre de *Théâtre de son A. R. Madame la duchesse de Berry*, et le gardera jusqu'en 1830.

la mémoire de Molière, il se posait en héritier de sa maison, héritier sinon plus légitime, du moins plus respectueux que l'Odéon (1). Tandis, en effet, que le second Théâtre-Français laissait passer sans manifestation ni à-propos l'anniversaire du poète, le Gymnase ajoutait ce soir-là à son prologue d'ouverture une scène originale, plaisante et touchante. On s'amusa beaucoup de cet Anglais qui s'exaspère d'attendre trop longtemps la fortune de parents guéris d'un spleen mortel par les comédies de Molière, et qui, aveuglé par la colère et l'orgueil britannique, étourdi par ses imprécations, perdu au milieu de ses comparaisons entre la France et l'Angleterre, fait du poète, ce charlatan, ce captateur d'héritages, ce guérisseur d'agonisants, un éloge aussi ingénieux qu'involontaire, et finalement s'écrie :

« Convenez-en : vous êtes économes
Dans les honneurs que l'on doit aux talents.
Si nous avons moins que vous de grands hommes,
Sur leurs autels nous brûlons plus d'encens.

Rendez au moins justice à l'Angleterre.
Votre Molière, applaudi tant de fois,
Obtint chez vous à peine un peu de terre:
Garrick repose à côté de nos rois. »

Au Gymnase, troisième Comédie-Française et second

(1) Alexandre Dumas raconte dans ses *Mémoires* une amusante anecdote qui montre bien les prétentions orgueilleuses de ce théâtre. Une des premières pièces du jeune écrivain, *la Chasse et l'Amour*, fut refusée par le directeur sous prétexte qu'il s'y trouvait un couplet de mauvais goût « qui ne serait pas toléré, *même sur un théâtre des boulevards* ».

Opéra-Comique, toutes les chances venaient à la fois. Le gouvernement le protégeait, le public lui faisait fête, et, dès le premier jour, il eut la bonne fortune de s'attacher un jeune auteur de talent et d'avenir, le plus fécond des fournisseurs, qui sera pour lui et pour la comédie ce que Pixérécourt était pour les drames de la Gaîté et de l'Ambigu. Le soir même de l'ouverture, un long traité d'alliance était signé entre le Gymnase et Scribe (1).

« Il prendra tout, jusqu'aux chevaux de Franconi », disait, bientôt après, un critique agacé par les prétentions et le bonheur du nouveau théâtre (2). Pourquoi pas ? Franconi, qui cédait ses quadrupèdes à l'Opéra pour *le Triomphe de Trajan* et à la Gaîté pour *le Chien de Montargis*, pouvait bien les prêter au Gymnase. C'eût été une excellente réclame.

Mais le Cirque-Olympique n'en avait pas besoin. Parmi les spectacles nouveaux ou renaissants, il tenait alors une place très distinguée, et quelquefois même les journaux dramatiques lui sacrifiaient la Comédie-Française et l'Opéra. C'est qu'il a bien changé depuis l'époque du Directoire. A l'origine, il s'était contenté de recueillir modestement les legs les moins précieux de l'héritage abandonné par les anciens forains, quand les tréteaux du faubourg Saint-Germain, transportés

(1) Le 21 novembre 1821, le *Journal des Théâtres* faisait cette annonce : « Il y a vingt-sept pièces reçues au Gymnase : neuf sont de MM. Poirson, Scribe et Melesville ; neuf sont de MM. Melesville, Poirson et Scribe ; neuf de MM. Scribe, Melesville et Poirson ».

(2) *Journal des Théâtres*, 9 novembre 1821.

sur les boulevards, étaient devenus de véritables théâtres. Depuis longtemps, des serins faisant l'exercice ou dansant sur la corde raide, des cerfs jouant aux cartes et tirant le canon, des rats formant des quadrilles, des phoques jouant de la musique, et des singes, comme Turco, de glorieuse mémoire, ne se voyaient plus chez Nicolet et chez Audinot ; mais on les retrouvait chez Franconi. Et tandis que des bêtes naturellement pacifiques, le chien de Moreau, la Lisette de Marbot, l'âne de la Bidassoa, s'illustraient sur les champs de bataille et dans les Mémoires militaires, les surprenants exploits d'animaux sauvages ou féroces, apprivoisés dans les coulisses, attiraient tout Paris au boulevard du Temple. C'était Kiouni, le plus léger des éléphants, qui dansait la gavotte, et Coco, le plus galant des cerfs, qui distribuait des fleurs aux dames, et de ses bois menaçait leurs époux. C'étaient l'ours Martin, un chasseur émérite, et la chèvre acrobate, plus gracieuse que la Taglioni, et des tigres, doux comme des chats, qui léchaient les joues des petits enfants, ... et des chevaux, des chevaux surtout.

Car cette ménagerie était aussi un manège. Pendant que Nicolet et Audinot ouvraient leur scènes à des mélodrames tirés des romans anglais, Franconi empruntait à nos voisins d'outre-Manche, et particulièrement à Astley qui s'était fixé en France avant la Révolution, l'idée des exercices équestres ; et ses chevaux, admirablement dressés, devenaient bientôt de véritables acteurs, jouant de véritables pièces. Vers 1807, l'établissement de Franconi n'était pas

seulement un cirque, mais un théâtre. Au milieu de la piste une scène se dressait souvent, où l'on représentait des pantomimes, et où se formèrent des artistes comme Frédérick Lemaître. Le décret impérial aurait pu la supprimer; mais il s'en garda bien. Napoléon appréciait fort ces sortes de divertissements, qui avaient le plus souvent un caractère militaire, et qu'il imposa, on s'en souvient, à la Porte-Saint-Martin transformée. Pouvait-on d'ailleurs se montrer sévère pour un théâtre qui, précisément en 1807, à l'époque du décret, jouait une pantomime, *la Lanterne de Diogène,* dont voici le canevas ?

« Diogène cherche un homme et n'en trouve pas. En vain l'on montre à ses yeux les héros de chaque siècle: il ne souffle pas sa lumière et continue sa recherche. Enfin, le buste de Napoléon apparaît, entouré de tous les braves compagnons de sa gloire et des trophées indiquant ses victoires. Alors, notre philosophe étonné éteint son flambeau en s'écriant: *Je l'ai trouvé.* »

C'est ainsi que le Cirque-Olympique avait pu survivre à la ruine des petits théâtres ; et, à la chute de l'Empire, ses mimes parlaient couramment. Il donnait de vrais mélodrames, et les fournisseurs renommés de l'Ambigu et de la Gaité, Cuvelier par exemple, ne dédaignaient pas de travailler pour lui. Ne verra-t-on pas d'ailleurs , dans quelques années, Alexandre Dumas, déjà joué à la Comédie-Française, accepter sans hésitation de faire une pièce pour un des chevaux de Franconi (1)?

(1) *Souvenirs dramatiques,* t. I, p. 251, « Un jour Anicet Bourgeois entra chez moi.

Les mélodrames de Franconi étaient surtout historiques et militaires : ils évoquaient les plus glorieux souvenirs de l'ancienne France et de la jeune. C'étaient l'entrée d'Henri IV à Paris, Condé et la victoire de Rocroy, Villars et la bataille de Denain, la mort de Kléber, celle de Poniatowski. « Ce sont là, écrivait un critique en 1818, des tableaux dignes des regards français. La cendre du héros polonais a dû plus d'une fois tressaillir dans sa tombe, si les applaudissements, les acclamations et les pleurs qu'excite sa fin glorieuse ont pu parvenir jusqu'à lui. Le Cirque-Olympique est le panorama de la gloire française. » Et l'on peut ajouter qu'il a, par ses drames, autant que Béranger par ses chansons, contribué à créer la légende napoléonienne.

Il a aussi rendu de précieux services à l'école romantique, à deux de ses grands maîtres surtout, Cha-

— « Mon cher ami, me dit-il, je viens vous proposer une grande affaire pour le Cirque.

— Laquelle ?

— Je quitte Franconi. Il a un cheval merveilleux, auquel, avec un morceau de sucre, il fait faire tout ce qu'il veut.

— Eh bien ?

— Eh bien, j'ai une idée ; je lui en ai parlé, et il l'approuve.

— Voyons l'idée.

— C'est de faire une pièce de *Caligula*, dans laquelle le cheval jouera le principal rôle.

— Le cheval Incitatus ?

— Oui ; enfin, le cheval que Caligula nomma premier consul.

— En effet, cher ami, il y a là une idée.

— Voulez-vous que nous fassions la pièce ensemble ?

— Volontiers. »

teaubriand et Shakspeare. Si tout Paris pleura sur *les Martyrs*, si Eudore et Cymodocée devinrent des personnages populaires, c'est en partie grâce au Cirque. De l'aveu de l'auteur lui-même, le livre fut assez froidement accueilli; mais, transportée sur la scène, l'histoire qu'il racontait passionna le public. Les petites gens du faubourg du Temple, qui ne lisaient guère les œuvres de M. de Chateaubriand, allèrent en foule chez Franconi verser des larmes sur les malheurs des deux martyrs (1). C'est là aussi que les Parisiens eurent la première idée de ce que pouvait être le vrai Shakspeare. Plusieurs années avant la venue des comédiens anglais du théâtre de Windsor, le Cirque-Olympique jouait *Othello* avec toute la mise en scène et toute la réalité que justifiait et réclamait le caractère de ce théâtre à grand spectacle; et ce fut un immense succès, malgré les cris exaspérés de la critique. « Cette pantomime dialoguée, disait-on, est un monstre dans toutes les formes. Il n'en faut pas davantage pour lui concilier la faveur du public, et surtout d'un sexe qui a une prédilection marquée pour les monstres. L'homme à qui l'on donne ce nom est rarement disposé à s'en plaindre ; c'est la dernière injure de la vertu expirante. Lorsque les dames vont quelque part, les hommes y sont toujours en foule. *Le More de Venise* voit tout Paris défiler devant lui (2). » Si l'on ne songeait pas alors à huer le drame anglais, c'est qu'il était joué en français par des Français, et

(1) *Le Camp volant*, 1818.
(2) *Ibid.*

que la grande bataille n'était pas encore commencée entre classiques et romantiques. Le cirque de Franconi n'était pas un champ de bataille comme va l'être la Porte-Saint-Martin, Shakspeare n'apparaissait pas comme le porte-drapeau de l'école nouvelle, et dans son drame on ne voyait qu'un mélodrame quelconque; ce n'était pas une machine de guerre, mais une pièce à machines.

Dès cette époque cependant, certains reconnaissaient que des représentations comme celles du Cirque, surtout des représentations de drames historiques, pouvaient renouveler la scène française. « Les auteurs qui travaillent à alimenter les théâtres des boulevards, écrivait Charles Maurice en 1819, auront droit à des encouragements et ennobliront leur tâche si, abandonnant les horreurs des romans français, fabriqués sur le même modèle, ils se bornent à puiser à une source à laquelle plusieurs d'entre eux ont déjà puisé. Cette source, ce sont les faits glorieux dont fourmillent nos annales. Qu'ils fassent comme Shakspeare, qui s'est acquis la reconnaissance de ses concitoyens en traduisant en action un espace considérable de l'histoire d'Angleterre. Le drame et le mélodrame seront alors bien distincts. Aux mélodrames, les Abelino et les Spalatro, et autres brigands vertueux en *i* et en *o*, délices des boulevards. Les grands drames historiques seront dignes des grands théâtres. » En attendant que les grands théâtres daignent les accueillir, et que de grands écrivains leur donnent une forme littéraire, ces drames étaient essayés au Cirque-Olym-

pique, première ébauche du Théâtre-Historique d'Alexandre Dumas.

Les prétentions de M. Comte étaient beaucoup plus modestes que celles de Franconi. La faveur du public, la bienveillance du gouvernement, l'excellente installation qu'il va faire au passage Choiseul, dans la salle qui deviendra celle des Bouffes, assurent sa prospérité. Ce petit spectacle où l'on voyait de petits enfants jouer la comédie et composer l'orchestre pour en amuser d'autres, petits, moyens et grands, avait un double avantage : héritier des Jeunes-Élèves, et pépinière des grands théâtres, il développait les heureuses dispositions des tout jeunes gens et préparait des sujets dignes de la scène française ; ensuite, il popularisait la littérature enfantine des contes de fées, et l'enrichissait même. Il lui arrivait souvent de jouer de petits vaudevilles intéressants et gracieux, qui ne se refusent pas à l'analyse. Tel est, par exemple, *le Mari de cinq ans*. Un bon grand-papa vit dans son château avec son petit-fils, un bambin questionneur, âgé de cinq ans, et une nièce à peu près du même âge. Après avoir fait à son grand-père mille questions enfantines, le jeune Adolphe finit par lui demander pourquoi l'on ne marie pas les enfants ; et il veut absolument épouser sa cousine. Feignant de se rendre aux désirs du couple amoureux, le bon papa prépare la noce : joies des deux marmots que l'on pare en mariés, que l'on régale d'une dînette et d'un bal. Mais bientôt survient une querelle de ménage, dont Polichinelle est la cause première,

et les conjoints finissent par demander la séparation.

Comme on le voit par cet exemple, le théâtre de M. Comte ne sortait pas des limites imposées. Les sujets avaient toujours pour base la morale; l'action était simple et les développements courts; les pièces ne duraient que le temps nécessaire, à l'amusement sans changer les heures du coucher de ce public en miniature.

Le plus nouveau théâtre de la Restauration fut le Panorama-Dramatique. Pour cette raison, et parce qu'il ne pouvait évoquer des ancêtres affranchis au début de la Révolution par une ordonnance de Louis XVI ou persécutés sous l'Empire, il se vit soumis, sans avoir le droit de protester, à la rigueur des anciens règlements. Et ceux-ci lui furent d'autant plus sévèrement appliqués d'abord, que c'était une belle occasion de les ressusciter et de montrer qu'aucune des vieilles institutions royales n'était définitivement abolie. Sollicitée par des hommes tels que Taylor, Charles Nodier et Delatouche, l'autorisation fut accordée sans peine, mais avec cette réserve, que deux acteurs au plus paraîtraient sur la scène. On était assez généreux pour ne pas infliger le rideau de gaze et les écriteaux. Quel dommage! Il eût été complet alors, le ridicule de ce singulier privilège qui donnait le droit de représenter des comédies, des vaudevilles et des drames... à deux personnages. Et pourquoi ces restrictions absurdes? Qu'un gouvernement s'oppose à l'ouverture d'un nouveau théâtre, s'il juge que le nombre doit en être restreint, soit; mais s'il l'autorise, à quoi

bon chercher, dans un arsenal depuis si longtemps fermé, d'autres bâillons que ceux de la Censure? Quel besoin d'imposer à des auteurs la nécessité d'être stupides par décision ministérielle?

Heureusement, si le gouvernement se souvenait des anciennes ordonnances, le nouveau venu n'oubliait pas les traditions foraines: tout de suite, et très ouvertement, il prit les libertés qui, tolérées sous Louis XV et Louis XVI, ne risquaient plus guère d'être réprimées. Comme ses voisins du boulevard, le Panorama-Dramatique eut une troupe nombreuse qui parla haut dans les drames et chanta fort dans les vaudevilles; seulement, elle ne parla pas longtemps. Malgré l'activité du directeur et la surveillance d'un comité de lecture composé d'hommes éminents, malgré la variété du répertoire et les encouragements d'une critique très bienveillante, le nouveau théâtre ne put vivre plus de deux ans: le 21 juillet 1823 il fermait ses portes.

Ce n'était pas une perte irréparable. Il fut aisément remplacé par les florissants théâtres des boulevards, qu'il avait eu l'excessive prétention de représenter tous à la fois; et l'on sait s'ils étaient nombreux. Plus nombreux même qu'on ne pense. Sous la Restauration, comme aujourd'hui, il y avait une foule de petits théâtres *à côté* ; et, si peu littéraires qu'ils aient été, pourquoi n'en signalerait-on pas quelques-uns, comme faisaient alors, une fois par an, certains chroniqueurs dramatiques à court de copie pendant la semaine sainte?

C'est d'abord le théâtre Adrien, le premier de tous

les spectacles des boulevards... en entrant dans Paris par le boulevard du Temple. Sur ses affiches s'étalent en grosses lettres des noms d'auteurs célèbres et des titres de pièces jouées à la Comédie-Française. Mais combien dénaturées! Adrien pourrait répondre à Talma ce que Sallé, directeur des Associés, répondait jadis à Préville qui lui reprochait d'établir une concurrence: « Venez voir vos chefs-d'œuvre chez moi; vous ne les reconnaîtrez pas. »

Ce sont aussi les Ombres-Chinoises de Séraphin, qui donnent des comédies, des vaudevilles, et même des mélodrames. Là, les braves gens reçoivent l'assurance que la vertu est toujours récompensée ; là, les coquins tremblent ; là, les enfants sont formés aux bonnes manières et apprennent, dans *le Pont cassé* notamment, combien il est impoli de ne pas indiquer son chemin au voyageur qui le demande, et combien malhonnête de se tourner mal à propos pour montrer aux passants ce que la pudeur ordonne de cacher. Là enfin, dans *la Chasse aux canards*, directeurs, machinistes et décorateurs peuvent s'instruire dans l'art de la mise en scène et des changements à vue.

C'est encore le théâtre du Luxembourg, où une Thalie plébéienne, accompagnée d'un Momus très grossier, n'évoque plus que pour quelques petits bourgeois du quartier l'image oubliée de l'antique foire voisine.

Ces vieux souvenirs, si on veut les retrouver quand même, c'est aux Funambules qu'il faut aller, dernier asile des pantomimes foraines et des héros classiques de la comédie populaire. Cette modeste salle enfumée

est seule aujourd'hui à rappeler que ces théâtres des boulevards ont été jadis les tréteaux transplantés du préau Saint-Germain et du faubourg Saint-Laurent. C'est là seulement que se conserve la tradition des scènes muettes auxquelles les privilégiés réduisaient si souvent leurs humbles rivaux. Là vivent encore, amuseurs toujours jeunes d'un public naïf, et le svelte Arlequin, et l'aimable Colombine, et le grincheux Cassandre, et l'enfariné Pierrot..., Pierrot surtout, qui a supplanté Arlequin. Car Pierrot, c'est Deburau, l'idole des Parisiens, Pierrot-Deburau, le muet éloquent, le mime incomparable, Pierrot-Deburau, triste et gai, rieur et pleurard, léger et balourd, humble et dédaigneux, titi et grand seigneur, spirituel et stupide, malicieux et niais. « Avec quelle puissance d'images, avec quel don de résumer audacieusement, avec quel génie de la synthèse il égrène en scènes muettes, délicieusement lyriques et bouffonnes, les innombrables rhapsodies de son poème (1) ! » Un jour, il est boulanger, et dans la gueule ouverte de son four il précipite deux vieilles femmes qu'il retire bientôt jeunes et belles. Une autre fois, il est médecin, et, distinguant au milieu du vil troupeau des malades un jeune seigneur parisien, ennuyé, anémique et blême, il lui enlève proprement avec un scalpel la partie supérieure du crâne, d'où s'enfuit une souris épouvantée et folle. Puis, il est soldat. Toute la haine moderne pour la guerre, toutes les plaisanteries sur les mili-

(1) Th. de Banville, *Mes souvenirs*.

taires et la vie de caserne tenaient dans la pantomime des *Jolis soldats*, où Pierrot, devenu un Dumanet effaré, se trouvait pris dans la discipline comme dans une roue d'engrenage, et se débattait comme un papillon ivre autour d'une chandelle. Le lendemain, il était valet; et comme il avait vite fait d'exprimer l'effronterie du Ruy Blas vulgaire, succédant sans transition à la servilité plate! Il choyait, adonisait, brossait son maître Cassandre, enlevait avec soin de l'habit, du chapeau le moindre grain de poussière; après quoi, il l'aidait à franchir la porte au moyen d'un coup de pied farouche et surprenant (1). Oui, Pierrot, dont Deburau a singulièrement agrandi et ennobli le rôle, donne maintenant des coups de pied au lieu d'en recevoir (2). C'est à peine si Arlequin ose lui effleurer les épaules de sa batte; Cassandre y regarde à deux fois avant de le souffleter; il embrasse Colombine et lui prend la taille, comme un séducteur d'opéra-comique; il mène l'action à lui tout seul. Combien l'ancien Pierrot, si timide et si poltron, eût été effrayé de semblables hardiesses (3)! Pourtant, malgré cette

(1) Th. de Banville, *Mes souvenirs*.

(2) Sur une estampe, qui représente Deburau, on lit ces vers :

« Le blanc Pierrot, qui du bout de ses manches
En souriant semble appeler les gens,
C'est Deburau. Semaines et Dimanches
A son théâtre il charme les enfants.
Mime excellent, naïf, brutal ou tendre,
Objet surtout d'un écrit juste et fin,
Pierrot fut grand. Arlequin et Cassandre
Et leurs vieux dos s'en souviennent très bien. »

(3) V. Th. Gautier, *Histoire de l'art dramatique*, t. V, p. 25.

métamorphose, ce sont bien encore les spectacles des anciennes foires qui revivent aux Funambules.

En cherchant bien, peut-être les retrouverait-on aussi le long des boulevards extérieurs, dans ces salles nombreuses que, depuis la barrière des Martyrs jusqu'à Montparnasse, l'entrepreneur Seveste a semées tout autour de Paris. Ainsi l'Arlequin de la comédie populaire semait autrefois le blé, à pleins sacs.

CHAPITRE XII

LES THÉATRES DES BOULEVARDS SOUS LA RESTAURATION
(1824-1830)

Multiplication des théâtres populaires. — Variété des répertoires. — Les Romantiques sur les boulevards. — Parodies. — Transformation du mélodrame. — L'histoire, les campagnes de la Révolution et de l'Empire et les littératures étrangères dans les drames populaires. — Progrès de la Porte-Saint-Martin. — *Marino Faliero* et le tragi-mélodrame. — Un théâtre romantique s. v. p.

Jamais peut-être l'activité intellectuelle de la France ne fut plus grande que pendant les dix dernières années de la Restauration. La chute de l'Empire ayant mis fin aux guerres qui duraient depuis plus d'un quart de siècle, l'énergie de la nation se tourne vers les choses de l'esprit, et sur tous les points à la fois la vie éclate, intense.

Les théâtres populaires ne pouvaient échapper à ce mouvement qui renouvelle la poésie et l'art, la philosophie, l'histoire et l'éloquence. Il y a sur les boulevards autant d'efforts variés et de tumultueux entrain que dans les salons littéraires, les ateliers des peintres, les académies, les amphithéâtres de la Sorbonne et les imprimeries des journaux. Comment douter de

cette activité, quand on voit la Porte-Saint-Martin et les autres victimes de Napoléon ressuscitées et bien vivantes, les vieux spectacles rajeunis, les cirques transformés en théâtres, des prestidigitateurs, comme Comte, jouant la comédie, et les recrues nouvelles qui reçoivent de toutes parts des encouragements de toutes sortes? « Il n'y aura jamais trop de théâtres, et douze ce n'est pas assez pour Paris »; « plus il y aura de théâtres, et plus l'art dramatique tirera de lustre de leur exploitation » ; « le grand nombre des spectacles est un des plus assurés témoignages de la félicité publique »; « la foule prend plus que jamais le chemin des boulevards : d'espace en espace, elle trouve des attraits qui ne lui laissent que l'embarras du choix. Les Variétés ne désemplissent pas; le Gymnase refuse chaque jour du monde; l'Ambigu roule des flots d'or; la Gaîté varie ses spectacles; le Cirque-Olympique a l'air de jouer tous les soirs gratis. C'est un goût, un délire général, et bientôt, pour satisfaire cet appétit des spectacles, il faudra autant de théâtres à Paris qu'il y a de restaurateurs »... Voilà ce qu'écrivent et constatent les critiques qui ne regrettent pas les rigueurs impériales, qui ne songent point à se faire les champions ridicules de vieux privilèges désormais impossibles, et qui, très différents d'un Grimod de la Reynière, daignent dans leurs comptes rendus réserver une large place aux œuvres représentées sur les boulevards.

Le gouvernement n'est pas moins libéral. Non content d'avoir révoqué le décret de 1807, il autorise

l'ouverture du Panorama-Dramatique et des Nouveautés, destinées à devenir l'asile des jeunes auteurs et des acteurs encore inconnus ; il fonde et protège le Gymnase, théâtre de S. A. R. Madame la duchesse de Berry, qui, tous les étés, mande à Dieppe, non seulement ses comédiens ordinaires, mais ceux du Vaudeville ; il s'associe de toutes les façons, et notamment par la délivrance d'un privilège plus étendu, à la reconstruction du Cirque-Olympique incendié (1) ; comme successeurs à la fille du forain Nicolet, et pour administrer la Gaîté, il choisit deux de ses hauts fonctionnaires, M. Pixérécourt, directeur de l'Opéra-Comique, et M. Dubois, chef du matériel à l'Académie de Musique ; il viole enfin, en faveur de l'Ambigu, un règlement qui interdisait aux femmes la possesssion d'un privilège de théâtre. En 1826, à la mort du fils d'Audinot, sa veuve est autorisée, par décret spécial, à prendre sa place ; et les Parisiens, qui depuis cinquante ans avaient l'habitude de dire : « Allons chez Audinot, » diront désormais : « Allons chez Mme Audinot. » Et ils auront chance d'y ren-

(1) « Les fondations du nouveau cirque étant sorties de terre, et les plans ayant été adoptés par l'autorité, une fête vient d'être donnée aux ouvriers. Une table de trois cents couverts a été dressée le long du mur d'avant-scène. Les cris de *Vive le roi* ! n'ont pas cessé de se faire entendre ; ils partaient du cœur : *C'est le roi qui fait rebâtir le cirque ; c'est le roi qui nous donne de l'ouvrage A la santé du roi* ! Et les charpentiers, menuisiers, serruriers, enfants de Paris, les maçons limousins, les terrassiers auvergnats remplissaient et vidaient leurs verres en criant : « *Vive le roi, bienfaiteur du cirque* » ! (*Courrier des théâtres*, 4 septembre 1826.)

contrer quelques membres de la famille royale. Il est loin, le temps où les troupes populaires de Saint-Germain et de Saint-Laurent osaient à peine rêver l'honneur d'être appelées à Versailles ou à Marly. C'est la cour aujourd'hui qui vient chez leurs successeurs. Rarement une semaine se passe sans que les journaux et les affiches des boulevards annoncent une représentation par ordre, et salut aux bons entendeurs, qui sont légion : l'heureux favori peut compter sur une belle salle. Flattée de partager les plaisirs de ses maîtres, fière de les voir émus d'une scène qui l'émeut, de les entendre rire d'un trait qui provoque sa gaîté, la foule applaudit avec joie ces augustes spectateurs, dont aucun ne se cache, comme Joséphine, au fond d'une loge grillée (1).

La multiplication et la prospérité des petits théâtres ne montrent pas seulement le goût persistant du public, et la bienveillance nouvelle de l'autorité pour

(1) « La présence de S. A. R. Madame la duchesse de Berry a été une véritable fête hier à la Porte-Saint-Martin. La princesse, reçue avec toutes les distinctions dues à son auguste rang, a daigné témoigner sa satisfaction des soins qu'on avait pris pour que son plaisir n'éprouvât ni inconvénients ni retard. Sa loge, décorée en velours bleu, relevé par de magnifiques dorures, offrait à l'intérieur toute la richesse et l'élégance compatibles avec les localités. Électrisés par la vue d'une telle spectatrice, les acteurs ont joué mieux que de coutume, et *Jocko* (c'est un singe ou du moins un homme habillé en singe, dont S. A. R. daignait applaudir les aventures) a produit un effet extraordinaire. L'affluence était considérable ; les marques de respect et d'amour n'étaient point équivoques. Voilà, pour la Porte-Saint-Martin le plus beau jour de son histoire. » (*Courrier des théâtres*, 6 avril 1825.)

des distractions officiellement méprisées ou persécutées pendant tant d'années ; elles témoignent aussi de la fécondité des auteurs qui, pour satisfaire à tous les besoins, devaient être singulièrement actifs et nombreux. « Entre eux tous, remarque un statisticien, les théâtres de Paris offraient hier (1) quarante pièces bien comptées aux regards avides de la multitude. Tous étaient pleins. Rires, larmes, marottes, poignards, voix, instruments, coups de fusil, escamotages, tout s'unissait, se confondait, pour la plus grande allégresse du peuple. Quelles déclamations contre les spectacles vaudraient un pareil résultat ? Puisqu'il faut se distraire, détendre la corde de l'arc, s'amuser enfin, nous ne dirons pas : autant vaut ce plaisir-là qu'un autre ; mais nous prouverons au besoin que mieux vaut. » Et parmi ces quarante pièces, qui n'étaient jamais les mêmes quinze jours de suite, les nouveautés ne manquaient pas : on comptait une douzaine de *premières*. Était-ce donc qu'il fallait ce soir-là réparer des échecs et boucher des trous ? Nullement. Aujourd'hui, les directeurs rêvent de pièces à gros succès, capables de longtemps accaparer l'affiche. N'avoir rien de neuf à monter pendant six mois, pendant un an, quelle bonne aubaine et quelle gloire ! C'est tout différemment que se manifestait l'amour-propre sous la Restauration. Pour lutter contre la concurrence et pour attirer le public, on se préoccupait surtout de varier les spectacles. Chaque soir, on donnait deux pièces

(1) Le 21 mars 1825.

au moins, le plus souvent trois, et quatre (1) ; jamais on ne jouait la même deux dimanches de suite ; et, dans la semaine, les classifications impériales étant abolies (2), un mélodrame sombre alternait volontiers avec une comédie, un vaudeville avec une pantomime. Au Cirque-Olympique, *le Chien du régiment* et *le Cheval de Mazeppa* se disputent tour à tour les applaudissements. A la Porte-Saint-Martin, l'étourdissant succès de *Jocko*, mélodrame simiesque, n'empêche pas les représentations de *la Tante à marier*, une des jolies comédies de l'époque, écrite par Victor Ducange avec beaucoup de verve, de facilité et d'esprit. A la Gaîté, les yeux que les attentats de *la Fausse Clef* remplissent un jour de larmes sont séchés et éblouis le lendemain par les féeriques décorations du *Rameau d'or;* et, dans une même soirée, *Taconet*, avec ses facéties, dissipe vers dix heures les tristes émotions produites d'abord par *le Monastère abandonné.*

Jamais non plus,en ce temps-là, les gros succès n'étaient usés et épuisés en une fois.Au lendemain d'une première, un nouvel ouvrage entrait en répétition, et n'attendait pas pour paraître la lassitude des spectateurs. Pourquoi donc l'Ambigu-Comique annonce-t-il les dernières représentations d *Albert*, qui fait

(1) C'est le Gymnase qui inaugura les spectacles constamment formés de quatre pièces, avec entr'actes très courts, et qui força ainsi ses rivaux à l'imiter, pour qu'au moins la lutte fût égale. Auparavant, les Variétés en donnaient bien quelquefois de pareils ; mais ce nombre n'était pas à poste fixe sur l'affiche ; on le réservait pour le dimanche, jour où le public ne dit jamais : assez.

(2) Cependant, en 1826, le vaudeville fut interdit à la Gaîté.

salle comble tous les soirs ? C'est qu'il y a bien longtemps, semble-t-il, qu'on pleure à ce mélodrame ; il faut consoler le public, rasséréner les âmes sensibles ; et *la Journée aux événements* saura bien ramener la gaîté. Et puis, n'est-il pas agréable pour un auteur et pour un directeur d'entendre protester les retardataires qui, publiquement, par la voix des journaux, réclament un sursis ? Et encore, quel savoureux plaisir pour les derniers venus de voir ce qu'on ne verra plus ! C'est presque aussi bon que du fruit défendu. Et enfin, les pièces provisoirement retirées en plein succès seront de précieuses ressources en cas de disette. Disette d'ailleurs bien invraisemblable. Songez que, de 1815 à 1830, sans compter les très nombreuses pièces classées aux répertoires et souvent reprises, trois cent soixante-neuf comédies, deux cent quatre-vingts mélodrames, deux cents opéras comiques et treize cents vaudevilles furent joués sur les différents théâtres (1). Et pour lutter contre ces gros bataillons des œuvres populaires, les représentants de la grande tradition classique ne mettaient en ligne que soixante-douze tragédies.

A dépouiller cet énorme amas d'œuvres oubliées, il semble qu'on doive être accablé d'un lourd ennui, cet ennui qui naquit un jour, comme chacun sait, de l'uniformité. Assurément, beaucoup de ces pièces se ressemblent, même par les sujets. En ce temps de

(1) La collection de ces pièces manuscrites, soumises à la Censure et provenant du ministère de l'intérieur, a été transportée aux Archives nationales. (*Catalogue* 361. F. 18, 581-667.)

curiosité très éveillée et de concurrence acharnée, les moindres événements, le succès d'un roman, la traduction d'un chef-d'œuvre étranger, l'apparition d'un manifeste romantique ou classique, comme la *Préface de Cromwell*, de Victor Hugo, ou *le Canon d'alarme*, de Baour-Lormian, des discussions engagées sur le sort des galériens et le régime des aliénés suffisaient à exciter l'appétit des vaudevillistes et des dramaturges en quête de nouveautés; et souvent tous, à la même heure, s'asseyaient à la même table. C'est ainsi que, pendant une saison, *le Solitaire*, de M. d'Arlincourt, figure sur quatre scènes, qu'on est assailli tout le long du boulevard, le boulevard du crime, par une armée de forçats en rupture de ban, de prisonniers libérés, de fous calmes ou furieux; que *l'Espion*, *Faust*, et *Masaniello* se disputent les affiches, et qu'un roman de Walter Scott paraît tour à tour sous les noms de *Château de Kenilworth* à la Porte-Saint-Martin, de *Leicester* à Feydeau, d'*Amy Robsart* à l'Odéon, et d'*Émilia* à la Comédie-Française.

Malgré cela, même dans la façon de présenter des sujets identiques, il y a des différences qui ne permettent pas de confondre les théâtres les uns avec les autres (1); chacun d'eux a sa physionomie, son caractère, ses clients; et les auteurs, en composant leurs pièces, savent encore très bien (ils ne le sauront plus

(1) C'est à tort qu'une brochure parue en 1829, *Du marasme dramatique*, se plaint de la confusion des spectacles et annonce leur mort prochaine. Cette critique n'est pas plus justifiée que ne devait l'être cette prophétie.

longtemps) pour quelle maison ils travaillent, pour quels spectateurs et pour quels acteurs. Si le Gymnase, le Vaudeville et les Variétés jouent également des comédies mêlées de couplets, ces comédies ne sont pas les mêmes. Chez Madame, ordinaire rendez-vous de la classe privilégiée, de la haute bourgeoisie qui n'a pu trouver place aux grands théâtres ou qui veut se délasser des spectacles sérieux, on donne surtout des comédies de genre, dont M. Scribe était alors le dispensateur apprécié, et dont il reste le seul représentant connu parmi tous ceux de cette époque. Les braves gens qui ne poursuivent pas un idéal très élevé, qui ont quelque peine à s'intéresser avec continuité aux exploits des Grecs et des Romains, à se hausser à la taille des héros cornéliens, trouvent au Gymnase, surtout lorsque l'on joue du Scribe, des histoires amusantes, ingénieusement arrangées, des personnages raisonnables, beaucoup de bon sens et de bon cœur, le culte des vertus domestiques et de l'argent, l'apologie du foyer familial et du pot-au-feu, l'amour des guerriers et des lauriers, et de très innocentes satires politiques, qui ne tirèrent à conséquence que le jour où, croyant voir dans *Avant, pendant et après*, une attaque contre la noblesse, l'auguste protectrice du Gymnase bouda son théâtre et menaça de lui retirer ses faveurs et son nom.

Moins littéraire et moins brillant, mais scrupuleux observateur du genre qu'il a fondé, le Vaudeville attire la petite bourgeoisie, fidèle à la tradition et friande de couplets. A ce public, les fables les plus légères, de

menues anecdotes, des parodies et quelques tirades sentimentales suffisent, pourvu qu'elles soient égayées de joyeux flons-flons, de vaudevilles lestement tournés, qu'on retient sans peine, et qu'on fredonne le soir en revenant chez soi.

Ce sont surtout les amis de la joie, de la grosse gaieté et de la satire qu'on rencontre aux Variétés. A ces gens-là il faut des spectacles pour les yeux (1), des histoires cocasses, invraisemblables même, des quiproquos, des farces, des vaudevilles au gros sel, de lestes propos, et des méchancetés. C'est aux Variétés, où l'on reprenait souvent les pièces du vieux répertoire, et notamment *la Chercheuse d'esprit*, que se retrouve le mieux conservée la trace héréditaire des origines foraines ; et, dans la grande famille des petits théâtres, celui-ci est vraiment l'enfant terrible. Comme l'Arlequin d'autrefois, il court les aventures les plus bizarres ; comme Vadé, il fréquente les quartiers populaires, d'où il ramène des amis qui sentent le poisson et le vin bleu ; comme Le Sage, il saisit à la volée tous les ridicules du jour, et se moque volontiers de tout ce qui n'est pas protégé par la Censure, des médecins et des pharmaciens, des électeurs et des éligibles, des citadins pacifiques qui voulant, comme M. Calicot (2),

(1) C'est pourquoi les Variétés étaient le théâtre préféré des étrangers. On raconte que, le jour même de son arrivée, un officier prussien des armées alliées demandait où il pouvait voir et entendre Brunet. Ils étaient nombreux, ceux qui faisaient la même question et prenaient le même chemin.

(2) Personnage d'un vaudeville de M. Scribe, *le Combat des montagnes*, et nom, devenu proverbial, d'un jeune commis mar-

passer pour d'anciens militaires, laissent pousser leurs moustaches et font sonner les pavés sous leurs bottes éperonnées, des Classiques pédants et des Romantiques prétentieux, et des théâtres privilégiés. A voir *la consultation*, on se croyait ramené cent ans en arrière, quand les forains se vengeaient si gaiement de leur grande persécutrice, la Comédie-Française. Il semble qu'on l'ait déjà vu à la foire Saint-Germain, ce médecin Sauve-qui-peut, établi rue des Martyrs en 1826, et chargé de veiller sur la santé des théâtres parisiens. Est-ce sous la Restauration, n'est-ce pas plutôt sous Louis XV, qu'il prétend guérir l'Opéra d'une extinction de voix, le Théâtre-Français du vide affreux qui torture ses intestins, et l'Opéra-Comique d'une maladie d'oreilles causée par le bruit des sifflets ? Quelques scènes cependant montrent bien la différence des temps. Non, nous ne sommes plus en 1726, à l'époque où tous les théâtres des foires vivaient de la même vie et soutenaient une lutte commune. La liberté et la concurrence les ont séparés. La preuve, c'est que le docteur Sauve-qui-peut soigne aussi le Vaudeville, envoyé à Dieppe chez Madame pour prendre les bains de mer, l'Ambigu, que la reconstruction du Cirque-Olympique a rendu malade de peur, et la Gaîté, qui marche difficilement, paraît-il, avec son pied de mouton tout usé. Seules, les Variétés n'ont pas besoin de remèdes : elles se portent presque trop bien.

chand qui se donne des airs de guerrier. Ce pauvre M. Calicot fut effroyablement hué par ceux qu'il ridiculisait.

Le Vaudeville, en maintenant la tradition des comédies à couplets, les Variétés, en conservant les farces populaires, satiriques et grivoises, étaient donc, à des titres différents, les héritiers des anciens forains. Ils les rappelaient encore par leur goût pour la parodie, qui avait été entre les mains de leurs ancêtres une arme si bien maniée ; et rien ne montrera mieux la commune origine de ces deux théâtres et leur caractère différent que cet exemple, choisi entre beaucoup d'autres. *Henri III et sa cour*, tant applaudi par les uns, si malmené par ceux-là, ne pouvait manquer d'exciter la verve des représentants d'un genre devenu classique aux boulevards. Voici, en effet, sur une des scènes secondaires, *le Roi Pétaud et sa cour*, sur une autre, *Cricri et ses mitrons*. Dans la première de ces bouffonneries, il s'agit, comme à la Comédie-Française, des amours d'un favori avec la femme d'un haut et puissant seigneur. C'est un rendez-vous donné, un guet-apens tendu. Henri III est remplacé par Pétaud-Dagobert, Ruggieri par Nostradamus, Saint-Mégrin par Saint-Flandrin, Joyeuse par M. de la Palisse, et le duc de Guise par Childebrand. Au lieu de s'enfuir par la fenêtre, le galant se sauve par la cheminée ; au lieu de faire de son bras le verrou de sûreté que l'on sait, le duc Childebrand se sert d'un bras de fauteuil. Enfin, par l'ordre de son roi, Saint-Flandrin ressuscite au dénouement. — Dans l'autre parodie, Cricri, boulanger mirliflore, a pour rival Gueusard-le-Balafré, inventeur des pains à la mécanique. Il veut que Cricri nomme un chef à la nouvelle société, et il espère

être désigné ; mais Cricri se nomme lui-même. A travers ces intrigues sont jetées les amours de Chauchaud Saint-Pétrin et de la Lorraine, femme de Gueusard. Comme le véritable Balafré, Gueusard fait donner un rendez-vous à l'amant de son épouse, et le pauvre mitron, assailli par les compagnons du mari trompé, est roué de coups et étouffé avec un foulard oublié par l'infidèle dans la boutique d'un escamoteur de carrefour. Chauchaud ne meurt cependant pas; il revient par le trou du souffleur donner la morale de la pièce : quand une dame mariée va à un rendez-vous d'amour, elle ne doit jamais oublier son mouchoir. — Sur lequel des deux théâtres a été jouée chacune de ces parodies? On le devine tout de suite et sans peine. Évidement, *le Roi Pétaud* appartient au Vaudeville, qui a la spécialité des pièces à galerie, et qui évoque si volontiers les personnages historiques ; *Cricri* doit avoir été donné aux Variétés, dont les héros ordinaires sont de petites gens, habitués des halles et des cabarets, boutiquiers et couturières, marchandes de goujons et boulangers.

Les parodies d'*Hernani* montrent bien, comme celles de *Henri III*, les différences des deux théâtres. *L'Hernani* des Variétés, *bêtise romantique en cinq tableaux*, est une rhapsodie grossière et stupide. Elle se borne à travestir quelques vers, quelques pensées isolées, à métamorphoser les personnages, qui se livrent aux plus burlesques charges, débitent sans rime ni raison tout ce qui leur passe par la tête, insultent le poète en déclamant, sans y rien changer, mais de façon ridi-

cule, des parties de sa pièce. Il est difficile d'imaginer rien de plus sot et de plus vide. Les Variétés se montrèrent ce jour-là très indignes de leurs ancêtres, et le public leur témoigna son mécontentement par de stridents sifflets. — Tout autre est *Harnali, ou la Contrainte par cor*, en cinq tableaux et *en vers français* (*sic*), représenté au Vaudeville, et annoncé, sur les affiches, en caractères gothiques. Dans cette parodie, aussi malicieuse et spirituelle que peut l'être un ouvrage de ce genre, don Ruy Gomez de Silva s'appelle Comme-il-va, Don Carlos Charlot, Dona Sol Quasi-Folle, Hernani Jean l'Estragon, dit Harnali. Il était contrôleur à un théâtre ; mais ayant été chassé, il est réduit à vendre à la porte des billets en contrebande : métier devenu bien ingrat depuis les procès des auteurs avec les directeurs. Charlot, à qui la place de régisseur est promise, fait la cour à Quasi-Folle, mais inutilement ; le cœur de la belle *est à l'Estragon*. Celui-ci s'indigne lorsqu'on lui propose de céder sa maîtresse :

« Moi, lorsque de son cœur je suis propriétaire,
J'en serais seulement principal locataire ! »

Toutes les situations du drame sont reproduites dans un calqué assez fidèle, acte par acte, scène par scène, presque vers par vers. Comme Charles-Quint dit : Assassinez-moi », Charlot s'écrie :

« Rossez-moi ;
Je porterai ma plainte au procureur du roi. »

La longue revue des portraits n'est pas oubliée, et lorsque Comme-il-va laisse emmener sa future au lieu du prisonnier, Harnali s'écrie aussi : « Vieux godichon, il l'aime ! » Au cinquième acte se célèbre la noce. Quasi-Folle, aussi romantique que Dona Sol, dit comme elle à son fiancé :

« Vois, mon cher Harnali, que la lune est jolie ! »

Et Harnali, qui veut l'entraîner, lui répond :

« Oui la lune est fort bien : je la trouve embellie ;
Mais ..

QUASI-FOLLE.

Il me semble, ami, que la lune pourtant...

HARNALI.

Qu'une femme astronome est un être embêtant ! »

Comme-il-va sonne du cor. Harnali demande jusqu'au lendemain.

« — Que j'attende à demain ! Il faudrait donc que j'eusse
Trompété pour sa Ma-jesté le roi de Prusse ! »

Cette coupe de vers, dans le goût nouveau, fit, paraît-il, beaucoup rire les spectateurs. Cela prouve qu'ils avaient plus d'instruction que ceux des Variétés (1).

(1) Si la parodie est un hommage que la malice rend au talent, hommage souvent aussi perfide que celui que le vice rend à la vertu, jamais ouvrage dramatique ne reçut plus d'honneurs qu'*Hernani*. On le parodia aussi à la Porte-Saint-Martin sous le nom de *Ni-Ni*, et à la Gaîté sous ce titre : *Oh ! qu'Néni, ou le Mirliton fatal*.

Ainsi, tout en étant également les héritiers des forains, grands amateurs de parodies, le théâtre du boulevard Montmartre et celui de la rue de Chartres ne se ressemblaient pas, et, même en traitant des sujets identiques, ils conservaient leur physionomie particulière, leur originalité traditionnelle.

S'il fallait maintenant les distinguer de leur jeune rival, le Gymnase, par des exemples plus précis que les remarques précédentes, on trouverait dans la guerre des Classiques et des Romantiques, engagée sur les boulevards comme dans la presse, comme à la Comédie-Française et à l'Académie, des épisodes significatifs. Quand le Vaudeville et les Variétés ne se contentent pas de parodier grossièrement les œuvres nouvelles d'Alexandre Dumas et de Victor Hugo, quand ils s'essayent à la critique générale, cette critique est tout à fait superficielle et sans portée littéraire. Tels sont *les Trous dans la lune*. Pour s'être jeté dans les spéculations romantiques, Apollon est obligé de faire un trou à la lune; mais la reine de ce pays, qui change de mari à chaque quartier, devient amoureuse de lui et veut l'épouser dans les vingt-quatre heures. Apollon, qui, en sa qualité de dieu du jour, n'a jamais pu voir la lune en face, est désespéré à l'idée de cet hymen inconvenant, et il écrit à sa sœur Melpomène pour la mettre au courant de sa déplorable situation : il espère que quelque ouvrage dramatique aura comblé le déficit laissé par lui dans la caisse du Parnasse, et rendra possible son retour. Plusieurs personnages des pièces nouvelles arrivent en effet ; mais, eux aussi,

sont forcés de faire des trous à la lune pour rétablir leurs finances. Rien ne peut donc arrêter le mariage, quand on apprend là-haut que le *Léonidas* de M. Pichat va aux nues, et qu'en passant il prendra Apollon.

Voilà sans doute une revue littéraire gaie, amusante, assez ingénieuse ; mais ce n'est pas de la critique (1). Combien plus pénétrante, sans être en apparence plus sérieuse, la satire imaginée par le Gymnase ! La mélancolie des Romantiques était pour leurs adversaires un thème inépuisable de plaisanteries faciles. On sait comme ils se moquaient volontiers des « pleurards à nacelles, des amants de la nuit, des lacs, des cascatelles », et l'on connaît la sortie violente de M. Andrieux contre l'auteur des *Méditations*. « Pleurard ! disait-il. Ah ! tu te lamentes, tu es semblable à une feuille flétrie, tu es poitrinaire ! Qu'est-ce que cela me fait, à moi? *Le poète mourant*, *le poète mourant !* Crève donc, animal ; tu ne seras pas le premier. » Eh bien, c'est ce genre, dont la mise en scène peut être très comique, si les sentiments exprimés sont en complet désaccord avec la physionomie des personnages et les actes accomplis, que représentaient *les Femmes romantiques*. Dans un de ces salons qu'égayaient autrefois les saillies de Piron et la verve de Diderot, les voyez-vous, groupées en cercle, ces belles dames bien vivantes, éclatantes de santé

(1) On peut en dire autant du *Canon d'alarme, ou les Classiques et les Romantiques*, à-propos en un acte et trois tableaux, joué aux Nouveautés en mai 1829.

et de bonheur, et ces beaux messieurs, gros, gras, bien musclés ?... La tête basse, les bras pendants, les yeux mouillés de larmes, ils écoutent la plaintive élégie d'un poète obèse et chauve, qui pleure la mort de la bien-aimée, et se montre lui-même, les cheveux épars, appelant la très espérée heure du grand voyage prochain. Pauvres femmes ! On les endort sous les cyprès, on les transporte dans des donjons, on les épouvante avec les cris du hibou ; et, ce soir, on les retrouvera au Gymnase ou aux Variétés, riant comme des folles... A l'Académie, et dans certains journaux, on tirait *le canon d'alarme* contre les Romantiques ; sur les boulevards, on se contentait de leur jeter des pétards entre les jambes...

Et, sur ces boulevards mêmes, les victimes trouvaient des consolations et des vengeances. La Porte-Saint-Martin, la Gaîté et l'Ambigu ne leurs offraient-ils pas chaque soir des œuvres composées d'après leurs principes (1), des drames où il y avait de fréquentes translations d'un lieu à un autre lieu, d'un temps à un autre temps, et des changements multipliés de décorations ; où tout ce qui était caractéristique, intime et local se passait, non dans la coulisse, mais sous les yeux des spectateurs ; où les faits remplaçaient les récits, et les tableaux les descriptions ? Ces localités exactes, réclamées par la *Préface de Cromwell*, la chambre de Marie Stuart, la rue de la Ferronnerie, la

(1) Victor Hugo le savait bien, puisqu'il se rappelait si nettement *les Ruines de Babylone,* que, petit enfant, il avait vu jouer à Bayonne. *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie.* T. I, ch. XVI.

place du Vieux-Marché, le château de Blois, il y avait beau temps qu'on les voyait sur les théâtres des boulevards : Daguerre, le grand décorateur des scènes populaires, était alors un des hommes les plus occupés de Paris (1). Quand éclata le fameux manifeste, la question, traitée en allemand par Lessing et surtout par Schlegel, en italien par Manzoni, en français par tout le monde, dans des brochures, des pamphlets et des journaux qui avaient ressassé contre le classicisme tous les arguments imaginables, était depuis dix ans résolue ; elle l'était surtout, pratiquement, par les drames populaires ; et Victor Hugo enfonçait des portes ouvertes depuis plus d'un quart de siècle tout le long des boulevards. En une seule soirée, *le Paysan perverti* passait quinze années dans la capitale ; Georges de Germany, *le Joueur* de Goubaux et de Ducange, avait vingt-cinq ans au premier acte et cinquante-cinq au dernier ; en deux heures, sur la scène de la Gaîté, *la Fille de l'Exilé* mettait huit mois à franchir neuf cents lieues, et M. Pixérécourt n'hésitait pas à lâcher Aristote pour suivre son héroïne à travers les déserts de neige et de glace, les précipices, les forêts peuplées de bêtes féroces et d'hommes plus féroces encore (2). Tous les auteurs qui, depuis la

(1) « Grâce à l'admirable pinceau de M. Daguerre, le décorateur le plus étonnant de notre époque, les yeux goûtent sur les boulevards des plaisirs ravissants. » (*Courrier des théâtres.*)

(2) C'est cette pièce, capitale dans l'histoire des Unités, qui décida les Classiques aux premières concessions, et les amena à reconnaître que l'absence d'unité de lieu n'était pas un défaut et pouvait être une qualité. « Il ne faut point, écrivait l'un d'eux en 1818,

Révolution, travaillaient pour les théâtres secondaires, n'avaient pas brisé avec moins de facilité que Schiller et Shakspeare les vieilles chaînes classiques de ce Grec ingénieux, dont les neuf dixièmes des spectateurs ignoraient profondément l'existence ; et les autres, quand ils allaient à l'Ambigu ou à la Gaîté, n'emportaient pas ses œuvres dans leurs poches.

Précurseur du drame romantique par son dédain des règles consacrées, par les hardiesses déjà anciennes de sa composition, par la vérité de sa mise en scène et le luxe de ses décors, le mélodrame populaire l'était aussi par le mélange du tragique et du comique. Après avoir constaté dans sa *Préface* que les directeurs des petits spectacles divisaient en deux parties bien tranchées les jouissances de leur public, et qu'ils lui donnaient d'abord deux heures de plaisir sérieux, puis une heure de plaisir folâtre, Victor Hugo ajoutait : « Que ferait le drame romantique ? Il broierait et mêlerait artistement ces deux espèces de plaisir. Il ferait passer à chaque instant l'auditoire du

chicaner l'auteur sur la violation de l'unité de lieu, dont il a fait la source de l'intérêt qui règne dans son ouvrage. Voulant représenter une jeune fille dont l'acte héroïque se manifeste par l'entreprise d'un très long voyage, il a dû mettre une grande étendue de pays sous les yeux du spectateur : le terrain était ici la base du sujet. Toutefois, on ne saurait engager les auteurs à suivre cet exemple. Trop fréquent, il serait destructif des beautés de notre scène, qui brille entre toutes par la stricte observance des règles les plus difficiles. » *La Fille de l'Exilé*, de Pixérécourt, fut pour la destruction des unités ce qu'avait été la *Sophonisbe* de Mairet pour leur établissement. Les deux préfaces sont également curieuses.

sérieux au rire, des excitations bouffonnes aux émotions déchirantes, du grave au doux, du plaisant au sévère. Car le drame, c'est le grotesque avec le sublime, l'âme sous le corps, c'est une tragédie sous une comédie. Ne voit-on pas que, vous reposant ainsi d'une impression par une autre, aiguisant tour à tour le tragique sur le comique, le gai sur le terrible, s'associant même au besoin les fascinations de l'opéra, ces représentations, tout en n'offrant qu'une pièce, en vaudraient bien d'autres? La scène romantique ferait un mets piquant, varié, savoureux, de ce qui, sur le théâtre classique, est une médecine divisée en deux pilules. » *Sur le théâtre classique,* c'est possible, mais non sur les théâtres des boulevards ; et ce qu'allait tenter le drame romantique, le mélodrame populaire le faisait depuis longtemps ; *les fascinations mêmes de l'opéra* ne lui étaient pas étrangères. Pour constater le mélange, ou, plus exactement, la juxtaposition, imaginée par lui d'abord, du comique et du tragique, ne suffit-il pas de rappeler la présence dans la même pièce des traîtres et des niais ? *La Femme à deux maris* ne montre-t-elle pas à côté l'un de l'autre le joyeux caporal Bataille et l'abominable Fritz ? Dans *l'Homme à trois visages*, le grotesque Carcagno ne se rencontre-t-il pas avec le tragique Orsano ? Le plus émouvant peut-être des mélodrames de Pixérécourt, *le Chien de Montargis*, ne commence-t-il pas par des scènes comiques? Il ne serait que trop facile de multiplier ces exemples.

A ces audaces déjà vieilles d'autres venaient s'ajou-

jouter vers 1824, qu'on devait à un choix nouveau des sujets. Le besoin de rajeunir un genre épuisé par trente ans de triomphes, le désir de ranimer la curiosité une peu lasse, et la très légitime envie de mettre à profit les grandes œuvres récemment traduites des théâtres étrangers stimulaient alors auteurs et directeurs. A l'Ambigu, à la Gaîté et à la Porte-Saint-Martin il n'y a pas moins d'activité et de variété que sur les scènes à vaudevilles. Sans doute, on joue bien encore de gros mélos à fracas, tirés des romans d'Anne Radcliffe ou de Mme Cottin, et bâtis d'après les vieilles formules; on représente bien toujours des histoires extraordinaires, où il y a des bandits et des victimes, des demoiselles pâles comme la mort et des jeunes hommes vaillants comme des lions, des amours sans intérêt ni motifs, des parties carrées de deux coupables et de deux innocents, des fantômes, des souterrains, des éboulements de murailles en carton, des repas empoisonnés, des duels, des coups de fusil, des poignards et des dagues, des lanternes sourdes, des croix, des lettres sans adresse, et des lieux communs déclamés en style ampoulé; mais les Parisiens commencent à ne plus avoir les soubresauts dont les ont si longtemps agités ces infortunes imaginaires. Ils réclament du possible, du naturel, des intrigues vraisemblables, des caractères vrais, une peinture des mœurs actuelles, et des tableaux pris dans la société. Ce n'est plus au fond de châteaux mystérieux et lointains, asile obligé des grands malheurs et des forfaits énormes, que l'action se déroule, mais dans des hôtels

modernes, dans de simples maisons parisiennes. Les scélérats et les coquines ne sont plus des personnages quelconques, venus on ne sait d'où, vivant on ne sait à quelle époque, et sans papiers d'identité; ce sont des gens dont la position sociale est très déterminée, et dont la police connaît le casier judiciaire : des hommes de la Restauration, en frac ou en bourgeron, des femmes en robe de soie ou en jupon d'indienne. Et ce n'est plus à cause seulement de leurs exploits ténébreux que le public s'intéresse à tous ces brigands ; c'est aussi parce qu'à ce moment-là même le gouvernement et les Chambres, les économistes et les littérateurs discutent sur le sort des forçats, sur le régime des prisons et sur la peine de mort. Voilà pourquoi, entre 1825 et 1830, tant de galériens ensanglantent les scènes des boulevards, pourquoi ils font couler tant de larmes des yeux et sortir des poches tant de mouchoirs, en déclamant *le Dernier Jour d'un condamné* (1).

Quelques-uns de ces forçats sont des personnages réels : ils s'appellent Cartouche ou Mandrin. Car, si le mélodrame est devenu social, il est resté historique. Alexandre Dumas avait raison de dire, dans la préface de *Henri III*, qu'il n'était pas l'inventeur du genre où il s'essayait, mais il avait tort de réserver à Victor Hugo, Mérimée et Vitet l'honneur de cette fondation. Lorsque furent publiés *les États de Blois* et *les Barricades*, *le Théâtre de Clara Gazul* et *Cromwell*, il y

(1) Le livre de Victor Hugo fut en effet mis en drame, et même parodié aux Variétés, en mai 1829.

avait près de trente ans qu'à l'imitation de Dubelloy et de Guibert, mais avec des procédés très différents, les fournisseurs habituels des scènes populaires mettaient à contribution les annales modernes de tous les empires, surtout de la France ; et les Henri II, III et IV, les Marguerite d'Anjou, les Pierre le Grand, les Jean sans Peur, les Eustache de Saint-Pierre, les Charles le Téméraire, les Charles VII, les Jeanne d'Arc, les Louis XI et les Marie Stuart (1), avaient précédé sur les boulevards les Charles VII, les Jeanne d'Arc, les Louis XI, les Marie Stuart et les Henri III de la Comédie-Française et de l'Odéon (2). Sans doute, en feuilletant les siècles et en interrogeant les vieilles chroniques, l'art grossier des Pixérécourt et des Cuvelier avait très imparfaitement reproduit la réalité des mœurs et des caractères, et mal su « restaurer ce que les annalistes ont tronqué, harmoniser ce qu'ils ont dépouillé, deviner leurs omissions et les réparer, combler leurs lacunes par des imaginations ayant la couleur du temps, grouper ce qu'ils ont laissé épars, rétablir le jeu des fils de la Providence sous les marionnettes humaines, revêtir le tout d'une forme

(1) Titres de mélodrames joués sur les boulevards depuis 1799. V. *le Catalogue* des Archives nationales.

(2) Au commencement de l'Empire, raconte M. Merle, auteur du *Marasme dramatique*, un jeune auteur avait présenté à la Comédie-Française un drame historique. Après la lecture, Monvel, oubliant sans doute qu'il était l'auteur des *Amours de Bayard*, dit avec indignation : « Monsieur, allez porter votre pièce au boulevard. » — « Monsieur, répondit ingénument celui-ci, j'en viens, et on n'en veut pas. »

poétique et naturelle à la fois, et lui donner cette vie de vérité et de saillie qui enfante l'illusion ». Pourtant, outre l'intérêt prodigieux qu'ils excitaient, ces mélodrames avaient le mérite d'être les premières tentatives consciencieuses de résurrection historique. Les documents publiés par Pixérécourt en tête de son *Charles le Téméraire*, les sources nombreuses qu'il a consultées et qu'il cite, les dissertations envoyées par Jomini et qu'il reproduit, les cartes et les plans dont il enrichit sa préface, témoignent de ses recherches, de sa probité scientifique, et même de son originalité. Or, c'était à cette date une nouveauté singulière, et d'autant plus inespérée que les théâtres de mélodrames ne vivaient encore que d'aventures fabuleuses. « Eh quoi! s'écriait un critique, un mélodrame historique, un mélodrame sans niais, sans ballets et sans amour! Voilà, à coup sûr, un tour de force auquel on ne s'attendait pas aux boulevards. » On s'y attendait au contraire quinze ans plus tard, en 1829 : la voie était alors frayée aux Romantiques et le public préparé à comprendre et à goûter les drames d'Alexandre Dumas et de Victor Hugo. Ce n'est pas par la nouveauté des sujets ni par la mise en scène ou la décoration que ces grandes œuvres vont s'imposer, mais par leur supériorité littéraire et la beauté superbe de la poésie. Et cela suffira, car cela est tout.

Le cours d'histoire professé sur les boulevards pendant la Restauration était surtout un cours militaire. Ce que les auteurs évoquaient de préférence, et ce que le public applaudissait le plus volontiers, c'était

l'image des grandes batailles et des grands capitaines, Catinat vainqueur à Staffarde, Villars à Denain, le chevalier d'Assas et la bataille de Clostercamp, Jeanne Hachette au siège de Beauvais (1). C'étaient aussi les héros des guerres impériales et républicaines. On se rappelle les premières pages de *Grandeur et servitude militaires*, les plaintes éloquentes de ces jeunes gens élevés au son des tambours et du canon, jetés dans l'armée par l'amour de la gloire, et si cruellement désabusés par le calme durable de la paix. Eh bien, ces champs de bataille, dont ils rêvaient sur le Champ-de-Mars, on les retrouvait sur les théâtres des boulevards ; ces géants, dont les exploits hantaient leurs nuits, on les revoyait sur la scène. L'épopée impériale se faisait drame. Les premiers de tous, les successeurs de Nicolet-Pierrot et d'Audinot-Arlequin, et l'écuyer Franconi, directeur de cirque et dresseur de bêtes, comprient, vers 1820, que le moment était venu de créer pour un peuple belliqueux, fier de ses victoires passées, une littérature nationale et militaire ; que les guerres de l'Empire pouvaient être pour lui ce qu'avaient été le siège de Troie pour les poètes grecs, et le règne de Charlemagne pour les trouvères ; que les Hoche, les Desaix, les Murat devaient être nos Achille et nos Ajax, nos Roland et nos Ollivier. « La gloire acquise par nos armes, écrivait en 1819 un de ces innombrables réformateurs qui prétendaient alors régénérer le théâtre, est un héritage

(1) Titres de pièces jouées sur les boulevards. Voir le *Catalogue* des Archives nationales.

dont nous sommes fiers et que nous devons transmettre à nos neveux. Faisons en sorte que le temps ne puisse rien sur ce dépôt sacré. Que des tragédies et des comédies héroïques perpétuent à jamais le souvenir des belles actions, des dévouements sublimes qu'a vus cette période de vingt-cinq ans (1). » En attendant les tragédies et les comédies héroïques, on avait des mélodrames et des pantomimes; et c'est à un cirque, le Cirque-Olympique, que revient surtout l'honneur de ces résurrections. Nulle part ailleurs, on ne trouvait représentation plus exacte et plus animée des batailles, des évolutions, des escarmouches d'avant-garde, en un mot de tout ce qui constitue l'image de la guerre. Nulle part ailleurs, les grandes renommées militaires, les traits de bravoure et de dévouement, les actes inspirés par l'amour de la patrie et le sentiment de l'honneur n'étaient plus magnifiquement exaltés. La gloire française brillait sur la piste d'un cirque comme elle avait brillé à Fontenoy, à Jemmapes et à Austerlitz. Aussi, quel enthousiasme accueillait des mimodrames comme *le Drapeau, le Siège de Saragosse, Kléber, la Mort de La Tour d'Auvergne* ! Quel spectacle grandiose que celui des funérailles du premier grenadier de France ! La pompe funèbre se déroule la nuit, aux flambeaux, dont la pâle clarté s'unit à celle de la lune. Une armée entière se déploie sur la scène et déborde dans le manège. Un soldat appelle le héros mort. Un autre ré-

(1) *De la régénération du théâtre*, par S. H. 1819.

pond : « *Présent !* mort au champ d'honneur ! » — « Une immense émotion, raconte un spectateur, suivait ce mot *Présent*, prononcé devant les restes d'un brave que la terre n'avait pas encore pris. »

La certitude d'encaisser de fortes recettes avec les spectacles militaires n'empêchait pas les très avisés administrateurs de cette époque d'avoir les yeux ouverts sur toutes les nouveautés capables d'attirer un public exigeant et curieux. Leur constant souci de varier le répertoire et de devancer les Grands Comédiens dans des chemins inexplorés devait donc les associer aux tentatives faites alors, après Mme de Staël, par des traducteurs, des journalistes et des professeurs pour détruire de vieux préjugés contre des littératures dont les origines n'étaient ni grecques ni romaines. Le tardif aveu des Classiques qu'on pouvait, sans se compromettre, admirer Shakspeare, Walter Scott et Byron, Lessing, Schiller et Gœthe, est dû en partie aux théâtres des boulevards, et notamment à la Porte-Saint-Martin. C'est elle qui, la première, appelle à Paris des acteurs anglais, et qui, en attendant l'heure où l'on pourra recommencer l'épreuve et triompher d'une opposition stupide, exhibe des mimes sérieux et des mimes comiques, venus du même pays, mais mieux accueillis. Elle joue en français *Hamlet*, *Macbeth*, *le Marchand de Venise* ; elle donne la première adaptation, refaite bientôt après pour la Comédie-Française et pour l'Odéon, d'un des romans de Walter Scott, le *Château de Kenilworth*, suivi de *la Fiancée de Lammermoor ;* elle a, enfin, l'ingénieuse idée d'en-

voyer son directeur à Londres pour étudier sur place les moyens mécaniques si bien appliqués par nos voisins aux effets de la scène. Jamais, avant la représentation anglaise à la Porte-Saint-Martin du *Monstre et du Magicien*, on n'avait vu chez nous machinerie plus compliquée et plus extraordinaire. A l'aspect de cet être étrange, créé et animé par le magicien Zanetti, de ce géant qui engloutit les navires, incendie les villes, déchaîne les vents, les flots et la foudre, met les éléments en convulsion et bouleverse le théâtre du sous-sol aux frises, les spectateurs jetaient des cris d'épouvante et croyaient assister à la fin du monde. A partir de 1829, il y eut des soirées nombreuses où, avec ses grands écrivains et ses acteurs, ses clowns et ses prestidigitateurs, l'Angleterre semblait chez elle à la Porte-Saint-Martin.

L'Allemagne n'y faisait pas de moins belles conquêtes. Sans doute, quelques-uns des chefs-d'œuvre de Schiller et de Kotzebue étaient depuis longtemps populaires en France : il y avait plus de trente ans qu'on jouait sur les boulevards une imitation des *Brigands* et de *Misanthropie et repentir ;* mais c'est sous la Restauration que la Porte-Saint-Martin révéla *Faust* au gros public, peu familier avec *l'Allemagne* de Mme de Staël. L'œuvre, à vrai dire, était assez gravement dénaturée, d'abord par la suppression des tirades philosophiques, ensuite par l'addition d'un personnage nouveau, Martha, jeune coquette qu'a séduite Méphistophélès, et par l'importance plus grande donnée au rôle de Valentin. Mais c'est qu'il

s'agissait avant tout de faire un ensemble dramatique d'une production qui ne l'était pas dans toutes ses parties: il fallait rendre l'action plus rapide, lui donner un intérêt qui manque souvent à l'original, et fournir de l'ouvrage au décorateur et au machiniste. Le *Faust* allemand devenait ainsi un canevas qui disparaissait sous les broderies. Les habitués des boulevards ne s'en plaignirent pas. « Il y a là, dit un contemporain, des scènes et des émotions extraordinaires; c'est un spectacle comme on n'en a encore jamais vu, et dont les bizarreries sont de nature à piquer la curiosité et à la satisfaire. La ronde du sabbat a fait grande sensation : tous ces diables, toutes ces figures infernales donnent à cette scène féerique un aspect tout à fait effrayant. Le dernier décor, qui, coupant le théâtre en deux, représente le ciel et l'enfer, avec les anges d'un côté et les démons de l'autre, forme un contraste et un tableau pleins de grandeur. » Et quelle émotion causaient les larmes et le désespoir de Marguerite, qui, couchée sur la paille dans les cachots de l'Inquisition, vient de subir les plus horribles tortures !

Oui, la Porte-Saint-Martin était en ce temps-là un théâtre fortuné. Mais elle méritait bien la préférence flatteuse, déjà ancienne et soutenue, que lui témoignaient toutes les classes de la société, même la famille royale. Cette faveur, elle la devait à l'intelligence de ses directeurs, au talent d'acteurs qui s'appelaient alors Frédérick Lemaître, Bocage et Mme Dorval, à son amour des nouveautés, à ses inventions audacieuses, à de gros sacrifices d'argent allègrement

supportés, aux efforts enfin qu'elle multipliait pour réunir chez elle toutes les sortes d'intérêt disséminées sur les autres scènes. Elle partageait avec l'Académie de Musique le privilège des ballets ; et à ceux qui ne pouvaient aller admirer à l'Opéra les brillantes compositions des Gardel et des Milon elle offrait des danses embellies de tout le prestige des décors et des costumes. S'il lui était interdit de puiser dans le répertoire de la Comédie-Française, elle trouvait pourtant le moyen de devenir sa rivale populaire par la mise en pantomimes des comédies de Molière et de Beaumarchais. C'est ainsi que du *Festin de pierre* elle fait un *Scaramouche*, où le mime anglais Parsloé se montrait impayable, et qu'elle adopte les intermèdes de *Monsieur de Pourceaugnac*, avec les divertissements de Lulli. Quelle désopilante pantomime, très à sa place sur les boulevards, que l'escalade des secondes loges par les apothicaires, et la poursuite aérienne, et le manequin jeté au milieu du parterre ! Quelle bonne fortune pour un ingénieux metteur en scène que l'assemblée de la Faculté sous les armes, avec la tenue de rigueur et les costumes de l'époque ! C'est ainsi encore qu'elle emprunte *le Mariage de Figaro*. Cet imbroglio espagnol, rempli d'incidents variés et si fortement intrigué, laissait au chorégraphe une foule de situations intéressantes, légères, gracieuses, qui, sous une main habile, se transformaient en tableaux charmants.

Rivale heureuse des privilégiés, la Porte-Saint-Martin l'est aussi de tous ses concurrents voisins. Comme

le Cirque-Olympique, elle monte de grandes spectacles militaires ; ses mélodrames ne font pas moins pleurer que ceux de la Gaîté et de l'Ambigu, ni ses comédies de genre ou à couplets moins rire que celles du Gymnase et du Vaudeville. Elle accueille même les farces, et semble, certains soirs, vouloir disputer aux Variétés l'héritage des anciens forains. Dans *la Noce et l'Enterrement*, un des premiers essais d'Alexandre Dumas, qui signait alors Grandeuil, ne retrouve-t-on pas une pièce de Piron, en même temps que l'imitation d'un conte oriental ? Ce Français, jeté par un naufrage dans une île où l'usage est d'enterrer les maris avec les femmes et les femmes avec les maris, fiancé à la fille du gouverneur, qui se meurt d'amour pour un beau jeune homme momentanément disparu, menacé d'être enseveli avec sa femme, qui n'est qu'endormie par un narcotique, et sauvé par le brusque retour de l'amant..., remplacez-le par Arlequin, et donnez le nom de Pierrot à l'entrepreneur public des pompes funèbres : vous aurez une comédie foraine. Au préau Saint-Germain et au faubourg Saint-Laurent, que de fois on avait vu des aventures analogues et entendu débiter sur la mort de semblables plaisanteries !

Il semble donc que les jeunes Romantiques auraient pu venir, dès le premier jour, frapper à la Porte-Saint-Martin, si largement ouverte aux œuvres de tous les temps, de tous les pays, de tous les genres, et si volontiers accueillante aux nouveautés les plus audacieuses. S'ils ne s'en soucièrent pas d'abord, c'est qu'ils savaient leurs théories depuis longtemps con-

nues sur les boulevards ; de plus, ils prétendaient ne pas être confondus avec les fabricants de mélodrames ; surtout, ils avaient la légitime ambition d'emporter d'assaut la citadelle de l'art classique.

C'est Casimir Delavigne qui se chargea de faire prendre patience à la Porte-Saint-Martin dédaignée ; et, en attendant la venue prochaine des enfants prodigues, il lui donna *Marino Faliero,* dont l'histoire est un des épisodes curieux de la guerre classique et romantique. Autour de ce *tragi-mélodrame,* dont les pérégrinations furent si nombreuses et si accidentées entre la rue Richelieu et le boulevard, il se fit plus de tapage qu'autour de *Henri III,* et presque autant qu'autour d'*Hernani.* C'est que *Henri III,* drame historique en prose, semblable par plusieurs points à ceux qu'on jouait depuis tant d'années sur les scènes inférieures, ne menaçait la tragédie en vers que d'une façon très indirecte. L'un et l'autre, semble-t-il, pouvaient vivre côte à côte, sinon en amis, du moins sans hostilité. Au contraire, *Marino Faliero* se présentait comme une tragédie devenue mélodrame. Si l'un ne tuait pas l'autre, que naîtrait-il de leur union monstrueuse ? La tragédie et le drame étaient la carpe et le lapin ; le tragi-mélodrame de M. Delavigne était leur produit incestueux. De là, l'émotion des Classiques puritains. « Cette pièce, gémissait l'un d'eux, allait ébranler le monde dramatique, jeter l'océan théâtral par delà ses rivages, culbuter la Comédie-Française et l'Odéon au profit d'un théâtre de boulevard, hausser de quatre-vingt coudées les murs de celui-ci avec

les pierres de taille des deux autres, et faire dire : « C'est du mélodrame que vient la lumière. »

Voici alors, pour prévenir l'écroulement de la Comédie-Française, le moyen imaginé par un classique ingénieux (1). « Je voudrais, disait-il, qu'on établît un Théâtre-Romantique, où ce genre serait joué avec tout le dévergondage de sa poétique. Je voudrais qu'aucune production de notre jeune littérature n'en fût repoussée et que tout y trouvât place, depuis le théâtre Chinois jusqu'au *Cromwell* de M. Hugo. Nous verrions combien de temps durerait cette lutte, et dans un an on jugerait de quel côté sont les spectateurs. »

Ce projet ne devait pas avoir plus de suite que n'en avaient les idées de son auteur, qui, bâtisseur et démolisseur à la fois, réclamait dans le même pamphlet la destruction de plusieurs théâtres. A quoi bon en effet cette fondation ? Il était trop tard pour faire au Romantisme sa part : *Henri III* et *Hernani* plantaient alors sur la citadelle de la tragédie l'étendard du drame nouveau. Et quand, bientôt, les vainqueurs seront obligés d'abandonner la Comédie-Française et de battre en retraite vers les boulevards, ils n'auront pas besoin d'une scène spéciale : ils trouveront à la Porte-Saint-Martin un théâtre tout naturellement et depuis longtemps romantique.

(1) Le déjà cité M. Merle, dans son *Marasme dramatique*.

CHAPITRE XIII

LES THÉATRES DES BOULEVARDS ET LA RÉVOLUTION DE JUILLET

(1830)

Les théâtres populaires et les journées de Juillet. — Nouvelle transformation du mélodrame. — Les Jésuites, Napoléon et le duc de Reichstadt sur les boulevards. — *L'Empereur*, au Cirque-Olympique. — De la liberté des spectacles. — Réouverture des théâtres Molière et Montansier. — Le Palais-Royal. — Inauguration des théâtres Saint-Antoine, Tivoli, du Panthéon et des Folies-Dramatiques.

Vers la fin de la Restauration, dans le même temps où des brochures, des journaux, des discours de députés et une pétition fameuse déclamaient contre l'invasion des Romantiques, « ces nouveaux Béotiens venus pour inonder la nouvelle Athènes (1) », des brochures, des journaux et des discours de députés déclamaient contre l'émancipation des petits théâtres, ces barbares chaque jour plus nombreux et plus envahisseurs.

« Le drame, disaient les uns, menace de mort la

(1) *Discours* de M. Méchin à la Chambre des Députés (juin, 1829).

tragédie et la comédie ; moins préoccupé d'élever l'âme, d'intéresser le cœur et d'occuper l'esprit que d'éblouir les yeux par des moyens matériels, par le fracas des décorations et par l'éclat du spectacle, ce rival ignoble ruine une des plus glorieuses institutions de la royauté (1). » — « Le mélodrame, disaient les autres, et toutes les pièces sans nom jouées sur les scènes infimes outragent la morale, insultent le bon sens et le bon goût, écorchent la langue, confondent tous les genres, et d'un art sublime font un vil métier (2). » Et alors, ceux-ci, évoquant Louis XIV et brandissant l'ordonnance de 1680, demandaient que le drame fût expulsé de la Comédie-Française et exilé sur les boulevards ; ceux-là, évoquant Napoléon et le décret de 1807,demandaient la réduction du nombre des spectacles secondaires et un classement rigoureux de leurs genres (3).

(1) *Pétition* de MM. Arnault, Lemercier, Viennet, Jouy, Andrieux, Jay, O. Leroy.

(2) « Tous les genres devenant la propriété de tous les théâtres, nous n'aurons bientôt plus ni littérature nationale, ni comédiens spéciaux ; la confusion des genres amènera une médiocrité universelle. » (*Discours* de M. Viennet à la Chambre des Députés.)

(3) « Les théâtres secondaires devraient être réduits à six. Celui de Madame aurait le privilège de la comédie de genre et des petites pièces de mœurs en un acte, mêlées de chant ; le Vaudeville exploiterait le vaudeville proprement dit, les sujets anecdotiques, les pièces de galerie, les parodies et les arlequinades. Les Variétés joueraient des pièces grivoises, des farces et des parades ; la Porte-Saint-Martin aurait le privilège exclusif du mélodrame historique, héroïque et bourgeois ; l'Ambigu jouerait des pantomimes-féeries à la manière anglaise, avec des prologues à deux ou trois acteurs

Qu'on suppose les deux pétitions pareillement bien accueillies : les jeunes poètes de l'école nouvelle ne pouvaient plus pénétrer dans la maison de Molière, et risquaient de trouver closes les portes ou encombrées les scènes des rares théâtres conservés sur les boulevards. Heureusement qu'invité à être à la fois Louis XIV et Napoléon, Charles X préféra rester lui-même. Aux défenseurs de la Melpomène classique (style de la pétition) il répondit qu'il ne pouvait rien, n'ayant, comme tous les Français, que sa place au parterre ; et aux ennemis de la Melpomène populaire (style de journaliste-littérateur) il répliqua en prolongeant ou en étendant les privilèges déjà concédés (1).

Somme toute, depuis quinze années les petits théâtres avaient la vie facile et bonne. Après Louis XIV, qui exilait les Italiens, accouplait de force deux troupes ennemies, chassait celle de Molière du Palais-Royal et la Comédie-Française de l'hôtel Guénégaud ; après Louis XV, persécuteur des forains, et Napoléon, dont les décrets passèrent à certains jours sur les boulevards comme des ouragans dévastateurs, Louis XVIII et Charles X semblent des rois très bienfaisants. Ils rouvrent les salles fermées par l'Empereur, autorisent, encouragent, patronent les entreprises nouvelles, témoignent de toutes les manières,

parlants ; le Cirque-Olympique jouerait des pièces équestres et des tableaux militaires. » *Du marasme dramatique,* par M. Merle.

(1) C'est ce que constatent avec amertume M. Viennet et M. Merle. « Hélas ! dit ce dernier, notre projet est inexécutable dans ce moment, où la plupart des théâtres viennent d'obtenir des prolongations de privilèges. »

par des souscriptions, des ordres de représentations et les visites fréquentes de la famille royale, leur sympathie pour les petits comme pour les grands, pour les enfants de M. Comte et les chevaux de Franconi, comme pour les comédiens ordinaires de S. A. R. Madame la duchesse de Berry.

Aussi, les théâtres des boulevards restèrent-ils assez indifférents aux premières manifestations révolutionnaires. Le 27 juillet, tous étaient ouverts, éclairés et pleins. On riait fort au Vaudeville, qui parodiait *Hernani,* tandis que, tout à côté, en face du passage Delorme, se dressait la première barricade. Les Variétés régalaient le public de *Brioches à la mode*, tandis qu'à quelques pas, place de la Bourse, on brûlait un corps de garde. Dans *la Chatte blanche,* aux Nouveautés, des clowns anglais divertissaient les spectateurs par leurs sauts périlleux et leurs travestissements, tandis qu'une femme tombait devant le péristyle, frappée d'une balle. Ce n'est qu'assez tard dans la soirée qu'Étienne Arago put faire évacuer les salles de spectacles ; et cette fermeture eut une influence énorme sur le mouvement du lendemain. « Les théâtres fermés, c'était le drapeau noir sur Paris (1). »

Comme la prise de la Bastille et le 9 Thermidor, comme le 19 Brumaire et le sacre de l'Empereur, comme le retour des Bourbons et le départ des alliés, la Révolution de Juillet devait avoir sur les boulevards

(1) Paroles du directeur du Vaudeville, rapportées par A. Dumas. V. *Mémoires*, t. VI, ch. CXLV.

ses panégyristes dramatiques. Quelques jours suffirent, en effet, pour inonder toutes les scènes d'hymnes et d'à-propos donnés en l'honneur des héros et au profit des victimes (1). *La Barricade*, de la Porte-Saint-Martin, montre la Révolution dans la rue, et l'*A-propos patriotique*, des Nouveautés, l'introduit dans une maison. *27, 28 et 29 Juillet*, œuvre d'Étienne Arago, très pressé de produire sur la scène du Vaudeville, qu'il dirigeait, les événements dont il avait été un des principaux acteurs, offrent un tout mieux composé avec des scènes à peu près liées. Dans cet épisodique tableau des grandes journées, on voyait les rues dépavées, hérissées de barricades, et tout Paris devenu un champ de bataille. Les ouvriers, à la lecture des fatales ordonnances, échangent leurs outils contre des armes, et les élèves de l'École polytechnique les conduisent à la conquête de la liberté. Un jésuite, hier triomphant parce qu'il croyait son parti le plus fort, s'enfuit aux premiers coups de fusil et se cache dans un tonneau, dont les insurgés se servent pour consolider une barricade, et d'où il s'échappe en criant: « Vive la liberté ! Vive à jamais le gouvernement provisoire ! » Les Variétés, qui restent fidèles à leurs habitudes et préfèrent le franc rire aux effets mélodramatiques, ramènent la gaieté avec *M. de la Jobardière*, type consacré. C'est un nouvel Épiménide, qui

(1) Mine inépuisable pour ceux qui ont écrit l'histoire par le théâtre. M. T. Muret y a trouvé de curieuses citations ; mais il s'en faut que tous les cartons de tous les théâtres des boulevards aient été vidés.

a dormi trois jours et croit avoir dormi trois siècles, tant les changements survenus étonnent son réveil. Il appelle son frotteur, qui arrive avec des pistolets à la ceinture et lui raconte les événements dont il a été le héros. Il demande son médecin, et le reconnaît avec peine sous un uniforme d'officier de la garde nationale. A sa fille, qui paraît avec une écharpe tricolore, il ne refusera plus un jeune étudiant en droit, nommé capitaine la veille, et décoré de la croix pour sa belle conduite pendant la bataille.

Après la comédie, voici la satire. *La Foire aux places*, c'est la scène du Vaudeville, et c'est aussi le salon d'un ministre. Là se presse une foule d'originaux, hôtes ordinaires de pareils lieux. Aujourd'hui, ceux qu'on y rencontre surtout sont des hommes qui, cachés dans leurs caves pendant le combat, viennent d'en sortir pour se vanter d'avoir décidé la victoire. Le plus coupable et le plus audacieux est un intrigant de province, qui s'attribue impudemment la belle action d'un brave, mort en s'emparant d'un canon. Mais, au moment de frustrer la famille de la récompense méritée, il est reconnu par le nouveau secrétaire général, qui a fait route avec lui dans la même diligence. Tout cela est assaisonné de vifs couplets contre le ministère, accusé de faiblesse et de précipitation.

C'est que, par ces premiers beaux jours de la Révolution triomphante, la liberté n'est pas moins grande sur les théâtres que dans la rue. Naguère, on avait trop de maîtres : le roi d'abord, et les princes qui se mêlaient volontiers des affaires dramatiques, en-

suite la duchesse de Berry, dont c'était la principale occupation, et les gentilshommes de la chambre, très entichés de cette prérogative, et le ministre de l'intérieur, et la maison du roi, et la direction des Beaux-Arts, et l'intendant des plaisirs menus, et le préfet de police pour sa partie, et la Censure, brochant sur le tout. Maintenant, il n'y a plus ni censure préalable, ni bureaux intermédiaires, ni inspecteurs, plus de commissaires, pas même de surintendant des spectacles ; et tous les directeurs mettent à profit la lenteur forcée du petit cénacle appelé à débrouiller le chaos des anciennes ordonnances et à élaborer de nouveaux règlements dramatiques. On reprend les pièces célèbres de la République, *Charles IX*, *Robert, chef de brigands*, *l'Honnête Criminel* et *les Victimes cloîtrées* qui, pendant plusieurs semaines, attirèrent tout Paris à la Porte-Saint-Martin. Même, on risque sur la scène quelques uns des acteurs de la grande époque. Qui aurait pu supposer, trois mois auparavant, qu'on allait jouer un mélodrame intitulé *Robespierre* ? Que la pièce fût mal bâtie, avec des personnages qui ne sont pas à leur plan et se tiennent à peine debout, cela ne tirait pas à conséquence : on en avait vu bien d'autres, et de pires, sur les boulevards ; que les événements fussent falsifiés, cela non plus n'était pas bien grave ; en ces lieux, et ailleurs, les écrivains dramatiques prenaient alors avec l'histoire de si étranges libertés ! Mais une chose nouvelle et surprenante était l'exhibition de M[me] Tallien et de M. de Loizerolles qui vivaient encore, et purent se regarder agir et s'en-

tendre parler. Pour prêter impunément au fils d'une des victimes de la Terreur des actes et des sentiments qui lui avaient toujours été étrangers, et pour raconter au public des boulevards l'ancienne histoire de celle qui s'appelait alors la princesse de Chimay, il fallait jouir, on en conviendra, d'une liberté sans limites. C'est de là que viendront tout à l'heure le péril et la répression.

En même temps que ressuscitaient les hommes et le répertoire de la Révolution, dans tous les théâtres s'ouvraient les cartons remplis depuis trente ans par les rigueurs impériales et royales. La défunte Censure apparut alors semblable à ces marâtres avares qui font le désespoir des enfants, mais leur laissent un bel héritage. Comme les ombres des morts évoqués par Ulysse, remontèrent au jour de la rampe des jeunes hommes sacrifiés pour avoir prononcé trop haut le mot de liberté, des guerriers aux armes sanglantes qui avaient chanté les victoires de la République et de l'Empire, de tendres vierges enfermées de force dans des couvents, et des religieux en foule. Il y en avait de toutes les couleurs, des bénédictins, des franciscains, des dominicains, des capucins, des jésuites surtout. A son tour, Napoléon parut, entouré des hommes héroïques qui étaient morts dans les temps glorieux. Et une grande allégresse saisit tous les directeurs. Il était enfin trouvé, le remède au marasme dont on disait le théâtre depuis si longtemps consumé. Pour rajeunir la scène et ranimer la curiosité, il allait suffire de substituer aux personnages usés du mélodrame impérissable,

au chevalier qu'on acclame, au niais dont on rit, au traître qu'on hue, des types tout nouveaux, interdits la veille : l'Empereur, les moines, les jésuites. Les voleurs rentrent dans leur repaire, les brigands dans leurs forêts et les galériens dans leurs bagnes. Place aux jésuites ! Ce sont eux désormais les traîtres. Voici tout justement un roman de Victor Ducange, *les Trois Filles de la veuve*, qui offre à l'exploitation dramatique des trésors, aussitôt pillés (1). Quel monstre que ce Judacin, qui donne à une prude dévote de l'amour sans scandale et du plaisir sans peur, qui déshonore une des nièces de sa maîtresse, cherche à séduire l'autre, fait emprisonner leur mère et dépouille les unes et les autres de leur fortune ! C'est maintenant un emploi du répertoire que celui de jésuite, et l'amusante scène de l'acteur Lafon, venant demander à Alexandre Dumas un rôle de chevalier français, dut souvent se reproduire chez les directeurs de l'Ambigu et de la Gaîté (2). Les bons traîtres d'hier font les bons jésuites d'aujourd'hui.

Bien moins redoutables, simplement comiques, sont les dominicains, les franciscains, les capucins, héritiers des Gilles, des Arlequins, des Janots et des niais. Ceux-là ne sont que paresseux, gourmands et libidineux. Tel, Fra Ambrosio, habitué des maisons suspectes, surpris entre deux jolies femmes par un disci-

(1) *Le Jésuite*, à la Gaîté ; *le Congréganiste*, au Vaudeville. Cf. *la Contre-lettre*, aux Nouveautés, et *le Jésuite retourné*, aux Variétés.

(2) *Souvenirs dramatiques : mon Odyssée à la Comédie-Française.*

ple de Saint-Ignace (1) ; et tel, le capucin Coupechou, qui, marié secrètement, introduit dans son couvent sa légitime épouse, cachée au milieu d'une hottée de fleurs (2). L'imprudent ! Il est suivi par Voltaire, qui, n'étant plus à l'index, peut reparaître sur les théâtres, dans les pièces à galerie, et qui est le héros de cette amusante comédie. Sa voiture s'étant un jour brisée sur la route de Ferney, à la porte d'une capucinière, il est fort bien reçu par les bons Pères, qui le trouvent aimable et spirituel, tentent de le retenir et de lui faire prendre la robe. On voit d'ici le philosophe très amusé, ne répondant ni oui ni non (3), et profitant de cet accueil pour fureter partout et faire bavarder ses hôtes. Il en apprend de belles par le frère gardien ! Dans cette nouvelle abbaye de Thélème on ne dort jamais mieux qu'aux heures où sonnent les matines, et l'on ne mange jamais plus qu'en temps d'abstinence. Superbe est l'occasion pour l'apôtre de la tolérance ; et Voltaire ne la laisse point échapper. Il détourne un jeune novice de prononcer ses vœux, convertit un fanatique qui refuse de marier son fils à une protestante, et lui montre que les moines se livrent à tous les plaisirs qu'ils proscrivent chez les mondains.

(1) *Fra Ambrosio*, comédie de Scribe, jouée au Gymnase. Les sifflets du public, remplaçant la Censure supprimée, firent justice de cette pièce immorale.

(2) *Voltaire chez les Capucins*, comédie en un acte, mêlée de couplets, aux Variétés.

(3) Voir les *Stances à Saurin*. Voltaire ayant obtenu pour les Capucins de Gex une pension de six cents francs, fut nommé fils spirituel de saint François et père temporel des Capucins.

Il les surprend, en effet, dans des occupations peu dévotes, et on le jette dans un *In pace*. Il y serait encore sans l'intervention de l'archevêque de Besançon, qui vient fort à propos le tirer de cette mauvaise affaire et le rendre à la liberté.

Sur les scènes affranchies, où Voltaire représente les idées nouvelles, la Révolution victorieuse et la libre pensée reconquise, Napoléon incarne la patrie et la gloire. Celui-là est désormais le vrai dieu, dont tous les directeurs de théâtres sont les prêtres (1). Sans rancune, oublieux des persécutions subies sous l'Empire, ils évoquent à l'envi la grande figure ; et ce sont les pièces des boulevards, bien plus que les chansons de Béranger ou l'*Histoire du Consulat et de l'Empire*, qui raniment parmi le peuple les souvenirs d'où sortira le coup d'État de Décembre. Il n'est pas un événement important, une scène secondaire, une anecdote de la vie privée de Bonaparte et de Napoléon, qui ne soit, dès 1830, célébré tout le long des boulevards (2). C'est là surtout que vont s'inspirer et s'ap-

(1) S'il faut en croire A. Dumas (*Mémoires*, t. VII, ch. CLXII) c'est Harel, directeur de l'Odéon, qui aurait eu, le premier, l'idée de mettre Napoléon sur la scène. C'est une des innombrables histoires inventées par l'auteur des *Mémoires*. Ce qui est certain, en tout cas, c'est que Harel arriva bon dernier. Le *Napoléon* d'A. Dumas ne fut joué qu'en 1831.

(2) Il est curieux de constater qu'on apporte dans ces représentations un extrême souci, nouveau alors, de l'exactitude. Le directeur de l'Ambigu entre en rapports avec Marchand, valet de chambre de l'Empereur, pour prendre chez lui le dessin du petit chapeau, et les mesures de la redingote grise, dont il a grand peine à assortir l'étoffe et la nuance. Le directeur de la Porte-

provisionner les fabricants d'images populaires. Aux Nouveautés, c'est *l'Ecole de Brienne,* où l'on voit deux maîtres se disputer le jeune Bonaparte, pour en faire, celui-ci un professeur et celui-là un évêque. Au Vaudeville, c'est *le Lieutenant d'artillerie,* vivant à Valence et scandalisant par son exaltation démocratique des gentilsâtres entêtés de leurs parchemins, des abbés coquets qui dansent la gavotte, et des colonels qui font de la tapisserie. Aux Variétés, c'est *la Redingote grise,* avec l'histoire dramatique du comte de Hatsfeld et l'anecdote amusante du factionnaire endormi. A l'Ambigu, c'est Toulon et le boulet qui couvre de poussière Junot écrivant sous la dictée de Bonaparte ; Montereau et le conscrit qui barre le passage à l'Empereur ; Fontainebleau et la scène des adieux ; la place Vendôme et l'apothéose. A la Porte-Saint-Martin, c'est Schœnbrünn et la tentative de Staps, mais c'est surtout Sainte-Hélène et la mort. Le convoi s'avance vers la fontaine des Saules, au milieu du brouillard et sous un ciel qui pleure. Mais tout à coup l'horizon s'éclaire, une colonne de bronze perce les nuages, et l'aigle de la Grande Armée plane, por-

Saint-Martin, ayant montré moins de scrupules archéologiques, est vivement rappelé à l'ordre par un soldat de Wagram. « Mon Empereur, lui écrit ce vieux brave, ne portait pas la redingote grise à Schœnbrünn : il faisait trop chaud. La ligne et la garde n'avaient pas alors la tenue d'hiver, mais le pantalon de toile... Pourquoi l'acteur qui joue Napoléon (c'était Gobert, le seul qui eût à peu près le physique de l'emploi) a-t-il toujours les mains derrière le dos ? L'Empereur les tenait ainsi quand il causait ; mais quand il réfléchissait, il les croisait sur sa poitrine. »

tant dans son bec une flamme tricolore sur laquelle est inscrite cette date : *1831*. C'est l'époque promise pour l'acte de justice qui rendra une patrie aux mânes du héros... Et tous les spectateurs en délire de crier : « Oui, oui, il l'aura ! » — A la Gaîté, voici *Napoléon en Paradis*, et *le Cocher de Napoléon*, Pierre Landau, retiré à Lentz, misérable, et secouru par le duc de Reichstadt. C'est comme exécuteur testamentaire de son père, et chargé d'une somme de dix mille écus, qu'apparaît pour la première fois sur une scène parisienne celui qu'Eugène Sue, quelques semaines plus tard, allait évoquer sous le titre de *le Fils de l'homme*, et Virginie Déjazet représenter sous les traits d'un pâle adolescent triste. Il n'est assurément pas un aiglon, ce jeune séminariste abruti qui, à peine ému par la lecture d'un poème sur Napoléon, par la vue du portrait et des cheveux du mort, congédie des Français, venus à lui à travers mille dangers, en leur disant : « Je vais à la chapelle prier pour mon père. »

Dans la revue de la Gaîté, *Napoléon en paradis*, tous les Napoléons des boulevards comparaissaient tour à tour devant un vieux grognard, qui les reconnaissait plus ou moins. C'était comme une distribution de prix, où la couronne d'or revenait de droit au Cirque-Olympique, doublement méritant.

C'est lui qui, avec *le Passage du mont Saint-Bernard*, avait, au lendemain de la révolution de Juillet, donné l'exemple aux autres théâtres ; et, seul, il offrait aux spectateurs la plus complète illusion

possible de la réalité. N'avait-il pas, en effet, et depuis longtemps, le privilège des tableaux militaires ? La forme de la salle, à la fois piste et scène, et les moyens d'action dont il disposait ne lui permettaient-ils pas de montrer l'Empereur tel qu'on voulait le voir, l'Empereur homme de guerre, à cheval, à la tête de ses troupes, au milieu de la bataille ? Ailleurs, on reproduisait certaines circonstances de sa vie, intéressantes sans doute, mais simples, et dépourvues du prestige qui les rehausse. Au Cirque, point n'était besoin que l'imagination se mît en frais : il y avait de la réalité dans les faits, du naturel dans leur accomplissement. La ressemblance des choses extérieures, exactement reproduites avec un soin, une prodigalité, un luxe sans exemple encore, aidait singulièrement à celle du personnage qu'on cherchait à ressusciter. Dans *le Passage du mont Saint-Bernard*, c'était l'armée tout entière qui défilait en chantant *la Marseillaise*, avec Bonaparte à sa tête, et des canons, des chevaux, des mulets, des chiens, portant sur le dos des enfants engourdis par le froid, et des religieux de l'hospice, pansant les blessés. L'effet, paraît-il, était prodigieux. « A la vue de tant d'objets rappelant de si grandes choses, le cœur palpitait, tous les sens étaient agités ; une émotion profonde saisissait les spectateurs. » Ce fut bien mieux encore quand le Cirque-Olympique, après avoir laissé les autres théâtres raconter tel ou tel épisode, mit en scène, dans la pièce en dix-huit tableaux intitulée *l'Empereur*, la vie tout entière de Napoléon. C'est, en cette année 1830, la plus sérieuse

manifestation de la napoléonite aiguë dont les Français étaient alors atteints.

Voici d'abord le Luxembourg, où l'on se prépare à recevoir Bonaparte, qui rapporte le traité de Campo-Formio. L'enthousiasme que soulève le général victorieux excite la jalousie des Directeurs, qui, après avoir discuté son arrestation, décident de l'éloigner. Bonaparte accepte le commandement de l'armée d'Égypte ; et le second tableau nous transporte à Toulon. Tout indique le prochain départ de la flotte : des troupes, des matelots, du peuple traversent le théâtre. Bonaparte paraît à son tour, suivi de son état-major, harangue l'armée, la fait défiler et s'embarque avec elle. Un changement de décor, et les Français arrivent en Égypte, pénètrent dans l'intérieur de la grande pyramide, où Bonaparte annonce à tous les Turcs agenouillés qu'il vient, non pour détruire leur religion, mais pour briser l'ambition des Mameloucks. Un nouveau tableau montre le camp français : on bat le rappel, les troupes prennent les armes, le général en chef déclame sa phrase fameuse, et la bataille des Pyramides termine le premier acte.

Au second, voici la rue Saint-Nicaise. Des conspirateurs, embusqués près d'un fiacre et d'une charrette, disposent la machine infernale et s'assurent que la mèche est bon état. Escortée par un peleton de grenadiers à cheval, la voiture du Premier Consul traverse le théâtre ; la machine saute, une maison brûle, des soldats tombent blessés... Un changement à vue, et nous sommes dans le vestibule de l'Opéra. A

de bons bourgeois, qui prennent leurs billets, un commissaire apprend l'attentat ; mais Bonaparte arrive, et tandis qu'il entre dans la salle au milieu des acclamations, on entoure le cocher qui, par son adresse, a sauvé les jours de son maître, et on le porte en triomphe. — Le dernier tableau de ce second acte représentait la cérémonie du sacre, avec tous les dignitaires, toutes les dames en grand costume, le Pape, l'Empereur et l'Impératrice.

Le troisième acte se passe tour à tour à Madrid, à Compiègne et à Moscou. A Madrid, le peuple, soulevé par le grand Inquisiteur, se rue sur les Français : la bataille s'engage, et les Espagnols sont vaincus. — A Compiègne, Napoléon attend Marie-Louise, mais c'est Joséphine qui arrive d'abord : scène de larmes, évanouissement. Le canon tonne ; la nouvelle impératrice fait son entrée. — A Moscou, c'est la défilé de la Grande Armée et l'incendie.

Au quatrième acte, ce sont d'abord le passage de la Bérésina, reproduit d'après le tableau de Langlois, et la bataille de Montmirail. Dans une chaumière, où il a fixé son bivouac, l'Empereur médite, consulte une carte, établit son plan, et donne le signal de la bataille. — Nous le revoyons vaincu dans la cour du château de Fontainebleau. Un général vient annoncer que Marmont a capitulé et que le Sénat a voté la déchéance. Les soldats entrent ; l'exaltation est à son comble. Des cris de : « Vive l'Empereur ! A bas les alliés ! » se font entendre. Napoléon fait ses adieux et embrasse l'aigle.

Le vaisseau *Northumberland* se dirige vers Sainte-

Hélène, et l'horizon marche sous les yeux des spectateurs. Debout sur le pont, l'Empereur contemple les rochers de sa prison, et, au moment de débarquer, proteste contre la félonie du gouvernement anglais auquel il s'est volontairement rendu. — Le deuxième tableau représente la chambre à coucher de Longwood. C'est le 6 mai au matin. Étendu sur son lit aux rideaux fermés, Napoléon attend la mort. Bertrand vient de chasser Hudson Lowe, et il introduit tous les serviteurs. Alors, d'une voix faible, le grand vaincu parle pour la dernière fois : il prononce les noms de Desaix, Kléber, articule à peine, en les séparant, ces trois mots : France... tête... armée, et expire. — Le convoi et l'enterrement à la vallée de Slam, au pied du saule et près de la fontaine où l'Empereur aimait à se reposer, est suivi de l'apothéose, cérémonie simple et sublime. « A ce moment, dit un contemporain, la surprise du public est telle, qu'un long silence se fait ; puis, c'est une explosion d'enthousiasme, qui se manifeste par une sorte de délire formidable. Jamais le mot apothéose ne fut d'une expression plus exacte, puisqu'il définit la cérémonie à l'aide de laquelle les anciens Romains déifiaient leurs empereurs. »

Salut, ô Napoléon, ta divinité est fondée. On pourra te célébrer comme grand homme de guerre, grand administrateur, grand écrivain, grand amoureux, et bon bourgeois ; mais jamais personne ne fera pour ta gloire autant que les théâtres des boulevards, surtout que le Cirque-Olympique. « C'est là, dira Th. Gautier, que s'ébauche la grande épopée de l'Empereur qui, aux

mains de l'Homère de l'avenir, deviendra un poème aussi supérieur à l'*Iliade* que Napoléon lui-même est supérieur à Achille ; là, se conserve la tradition de la Grande Armée : l'uniforme, l'attitude de tous ces vieux soldats, tout est reproduit fidèlement. Le Cirque les a suivis dans tous leurs triomphes, comme un ami pieux ; il les a consolés dans leurs revers, ou plutôt il n'a jamais voulu convenir qu'ils aient été battus ; il a jonché de tant de lauriers la route blanche qui mène de Moscou à la Bérésina, que l'on n'a plus vu les cadavres ; tout au plus, quelque vieux grenadier, se relevant à demi sous sa couche de neige et défendant, à l'aide de son chien qui ne l'abandonne pas, son aigle enfouie et son drapeau en haillons contre une vingtaine de Cosaques. Bon et brave Cirque, où l'on cultive encore ces honnêtes rimes, *gloire* et *victoire*, *guerriers* et *lauriers*, que l'on a tant reprochées au Vaudeville, et que, toi seul, tu avais le droit de chanter avec tes tambours, tes fifres, tes ophicléides, tes pétards et tes boîtes d'artifice. Si nous étions gouvernement, nous accorderions au Cirque une subvention de trois ou quatre millions, et nous lui donnerions pour directeur Chateaubriand, Lamartine ou Victor Hugo ; pour décorateurs, nous prendrions Ingres, Delacroix, Decamps, Jules Dupré ; nous forcerions Rossini à écrire des marches militaires et des ouvertures, et, sur une scène sept ou huit fois grande comme celle qui existe aujourd'hui, nous ferions exécuter de gigantesques épopées nationales (1). »

(1) *Histoire de l'art dramatique.*

Tout en usant, comme on voit, de la liberté provisoire que leur laissaient les lenteurs d'une Commission très embarrassée dans sa tâche, les théâtres des boulevards travaillaient à assurer le lendemain. Menacés de nouveau par les partisans des anciens privilèges, entêtés adversaires que la moindre crise rappelait sous les armes (1), ils tentaient par tous les moyens d'influer sur les décisions des Commissaires, assaillis de brochures, comme jadis de pétitions l'Assemblée nationale (2).

C'est bien, en effet, la campagne de 1790 qui recommence, toute semblable, et ce sont les arguments des La Harpe, Ducis, Chénier et Sedaine, des Mirabeau, des Robespierre et des Quatremère de Quincy qu'on ressuscite. La situation n'est-elle pas la même ? Aujourd'hui, comme autrefois, c'est au nom de la liberté politique qu'on réclame la liberté dramatique ; seulement, la bataille est plus vive, car on est encore tout animé par le souvenir des journées de Juillet ; et, cette fois, il s'agit, non de conquérir des droits nouveaux, mais de conserver ou de reprendre une indépendance déjà possédée. Les arguments se croisent donc, pressés et pressants, comme, quelques semaines auparavant, s'échangeaient les coups de fusil. Les brochures

(1) Voir *Aperçu de la question des théâtres et projet d'un nouveau système d'organisation*, par M. Mira, ancien administrateur des Variétés.

(2) C'est le Gymnase, l'ancien théâtre de Madame, un privilégié du gouvernement défunt, qui se montre le plus ardent. Voir *Réflexions sur la liberté des théâtres*, soumises à MM. les membres de la Commission, par Dormeuil, régisseur du Gymnase.

s'entassent chez les libraires, comme tout à l'heure les pavés dans les rues.

D'un côté, on dit : la multiplicité des spectacles entraîne la ruine de l'art, favorise la paresse du peuple, ruine les entrepreneurs et tous les imprudents attachés à leur fortune, menace d'oubli Corneille, Racine et Molière, dédaignés du public, et met en péril l'institution des théâtres, qui, étant la propriété commune de tous les citoyens réunis, doit avoir le gouvernement pour protecteur et pour gardien.

Et, des boulevards, on répond : il n'est pas plus sensé de prétendre que la multiplicité des spectacles nuit au progrès de l'art, qu'il ne le serait d'accuser de sa décadence le trop grand nombre des auteurs dramatiques. — Vouloir, sous couleur de combattre la fainéantise, empêcher le peuple d'aller chercher sur les boulevards, après une journée de rude labeur, un divertissement raisonnable et peu coûteux, c'est le pousser vers les cafés et les cabarets, où il dépensera en une heure le gain d'une semaine. — Donner au gouvernement des droits sur les spéculations particulières, défendre à un citoyen d'élever un théâtre parce que cette entreprise le ruinera peut-être, c'est une tyrannie ridicule : autant interdire à un commerçant d'ouvrir un magasin, sous prétexte que les clients ne seront pas aussi nombreux qu'il le pense, et ne l'indemniseront pas de ses frais. — Dénier à quelqu'un le droit de s'associer à un directeur qui lui inspire confiance n'est pas une prétention moins despotique ni moins maladroite. On se plaint que les arts languis-

sent, que le travail manque, que les ouvriers souffrent. Laissez donc chacun s'ingénier à sa guise, s'enrichir ou se ruiner. Que vous importe? De toute façon, la victime de tentatives désastreuses ne pourra vous reprocher de l'avoir contrainte à l'inertie, de lui avoir supprimé l'occasion de sortir de peine et de manifester ses talents. Vous aurez respecté le privilége sacré qu'a tout citoyen de travailler comme et où bon lui semble. — Ne vous mêlez pas davantage des affaires de Corneille et de Racine: ces grands hommes peuvent se passer de protection officielle, et n'ont rien à redouter de la liberté des théâtres ; au contraire. Grâce à la concurrence, la Comédie-Française finira bien par comprendre que, pour attirer le public, il faut confier nos chefs-d'œuvre classiques, non à l'inexpérience des jeunes doublures, mais au talent consacré des chefs de troupe. Le Théâtre-Français, voilà l'institution que vous devez surveiller et protéger ; laissez en paix les autres, sur lesquelles vous n'avez aucun droit. Ce sont des établissements privés, où des particuliers mettent en commun, à leurs risques et périls, leur argent et leur industrie, et qu'entretiennent librement ceux qui veulent se payer ce genre d'amusement. Il y a là, entre le marchand et l'acheteur, un pacte dans lequel vous n'avez rien à voir. En vérité, quand le pape faisait à Charles-Quint donation du nouveau monde, quand Chardin proposait à Louis XIV de se déclarer propriétaire de tous les biens de son royaume, l'un et l'autre étaient moins voisins du ridicule que ne le serait le nouveau gouvernement, s'il réclamait des droits sur

des théâtres qui ne lui appartiennent pas. Il n'en a pas plus que sur l'air que nous respirons.

Voici donc qu'au nom de cette liberté, si énergiquement revendiquée, les théâtres des boulevards jouent tout ce qui leur plaît. Soit ! Mais de quel droit alors quelques-uns de leurs directeurs osent-ils protester contre des concurrents qui, en vertu de la même liberté, rouvrent d'anciennes salles ou en inaugurent de nouvelles ? C'était une des conséquences nécessaires de l'affranchissement apporté par la révolution de Juillet. Sous l'Empire, il y avait huit théâtres ; sous la Restauration on en comptait vingt-deux ; encore quelques mois, et le nombre trente sera dépassé. Un ancien acteur de l'Ambigu-Comique, Frénoy, n'attend même pas que les nouveaux pouvoirs administratifs soient constitués pour s'installer sur le boulevard du Temple, dans l'ancien Lazzari. Et, successivement, l'on voit renaître ou se fonder le vieux théâtre Molière, dans la rue Quincampoix, le vieux théâtre Montansier, qui s'appellera désormais théâtre du Palais-Royal, le théâtre de la Porte Saint-Antoine, ceux du nouveau Tivoli, de la Cité, du Panthéon et des Folies-Dramatiques. Il y a de quoi contenter tous les goûts, vider toutes les bourses, divertir tous les quartiers.

Les anciens spectacles de la Foire étaient devenus, en 1789, les spectacles des boulevards ; ils sont maintenant les spectacles de tout Paris.

CHAPITRE XIV

LES THÉATRES DES BOULEVARDS SOUS LA MONARCHIE DE JUILLET.

(1830-1835)

La suppression de la Censure et la liberté des spectacles. — Abus et protestations. — La loi de 1831 — Plaintes des auteurs, et nouveaux abus. — Rétablissement de la Censure. — Comment elle est accueillie sur les boulevards. — Au Palais-Royal, *Esther à Saint-Cyr.* — MM. les Examinateurs et les spectacles populaires.

Pendant les premières semaines qui suivirent la révolution de Juillet, tout alla pour le mieux dans le plus libre des pays et sur les scènes affranchies des boulevards. On célébrait les journées glorieuses, on chantait *la Marseillaise* et *la Parisienne*, on houspillait les Jésuites et on déifiait le grand Empereur ; mais ces manifestations d'émancipés patriotes et gais n'avaient rien de violent ni d'agressif. Comme en 1790, une pacifique lune de miel éclairait les veillées des théâtres et de la liberté, et la défunte Censure pouvait dormir tranquille. Si elle avait besoin d'être remplacée, le public était là, qui, pour se montrer digne de ses droits reconquis, réprimait avec sévérité les

moindres écarts de ses amuseurs ordinaires. C'est ainsi qu'il sifflait le polisson *Frère Ambrosio*, chassait du Cirque-Olympique l'infâme *Curé Mingrat*, et exécutait sans pitié *l'Abbesse des Ursulines*. Tout à l'heure, un juste dégoût le soulèvera en masse contre *le Fils de l'émigré*.

Ils avaient donc raison, semble-t-il, ceux qui, dès le premier jour, réclamaient la suppression de toutes les entraves dramatiques. « Les pièces données chaque soir sur les boulevards depuis les journées de Juillet prouvent que le gouvernement, l'ordre ni la morale n'ont rien à redouter des jeux de la scène. Les masses sont éclairées et feraient elles-mêmes justice de ce qui pourrait blesser les convenances ou nuire au respect et à la considération de l'autorité (1). » Aussi, était-on en droit d'espérer que la Commission nommée pour élaborer une loi sur les théâtres prendrait comme base de son travail la liberté. Telles étaient, en effet, ses intentions, qu'elle criait à droite et à gauche, un peu partout.

L'année n'était point révolue, que cette pauvre Commission, dont on plaisantait les lenteurs et dont on allait déplorer l'avortement, voyait sa bonne volonté mise à de rudes épreuves, et sa tâche se compliquer cruellement. Avant l'hiver, la lune de miel s'était éteinte, fondue, évanouie ; et les théâtres des boulevards, comme des enfants gâtés, avaient abusé des libertés permises. Trois mois après Juillet, des

(1) *Théâtres. Liberté ! Liberté !* par M. Dupuis-Delcourt.

protestations variées s'élevaient de tous les côtés. Des particuliers, M. de Loizerolles, la princesse de Chimay, Mme de Lavalette se plaignaient que leurs actes étaient dénaturés à la Porte-Saint-Martin et aux Variétés, que leurs visages étaient imités par des acteurs et caricaturés par des figurants. Les personnes pieuses trouvaient scandaleux qu'on exhibât le pape dans un cirque, qu'on dressât un autel sur une piste, et qu'on y fît la parade d'une cérémonie religieuse. N'était-il pas inconvenant aussi d'ouvrir les portes du Paradis sur la scène de la Gaîté et d'y faire entendre aux Parisiens les quolibets grossiers, les plaisanteries grivoises de Saint-Pierre et des anges (1) ? Que penser encore d'un théâtre qui osait insulter Marie-Louise, la traiter d'étrangère, d'Allemande, d'Autrichienne, et lui prêter, dans une entrevue avec Joséphine, des sentiments bas et d'aigres propos (2) ? Et enfin, comme il était bienséant et généreux d'outrager la chambre des pairs et celle des députés, et d'offrir Louis XVIII, représenté sous les traits d'un vieux Cassandre muet, en holocauste à la risée publique (3) !

De pareils abus, et les réclamations qu'ils provoquèrent, ne pouvaient manquer d'émouvoir le nouveau gouvernement. Aussi n'hésita-t-il pas à appuyer la motion de M. de La Rochefoucauld, qui, le 18 janvier 1831, demandait à la Chambre d'interdire aux directeurs

(1) *Napoléon en Paradis.*

(2) Au Vaudeville : *Une entrevue.*

(3) Voir, dans le *Napoléon* d'Alexandre Dumas, la scène XIII de l'acte V.

de mettre, sans autorisation préalable, des personnages vivants sur la scène. — « Vous avez raison, répliqua le ministre de l'intérieur. Interrogée par la liberté, la littérature dramatique a trop souvent répondu par le scandale. Elle est tombée dans une sorte de biographie vivante et de diffamation contemporaine. La société s'est émue, la morale s'est offensée. Les victimes des discordes civiles ont bien le droit de demander quelque répit aux exploitations scéniques, les renommées nationales quelque respect aux mutilations du drame, le deuil de la veuve et des enfants quelque grâce à l'industrie littéraire. »

Ce répit, ce respect, cette grâce, on aurait pu les obtenir d'un seul coup et facilement. Pour sauvegarder la morale publique, la générosité du caractère national, la religion du foyer domestique et la sainteté du tombeau, il suffisait de rétablir la Censure. Mais personne n'y songeait alors, ou n'osait le dire. La *Charte-Vérité* ne venait-elle pas de l'abolir, et tous les Français n'avaient-ils pas le droit de tout *publier* ? Or, le théâtre étant un moyen de publication, comme la presse, comme la gravure, la liberté dramatique se trouvait garantie par la Charte, comme toutes les autres libertés de la pensée. Rien de préventif ne pouvait donc entraver, et n'entrava l'indépendance des spectacles. On avisa seulement les directeurs qu'étaient interdits « la provocation à toute action qualifiée crime ou délit, les attaques contre le roi et la dignité royale, les offenses envers les Chambres, les souverains étrangers et le culte légalement reconnu, les cris

séditieux, les outrages à la morale publique ou religieuse, la mise en scène d'un individu vivant, ou mort depuis moins de vingt-cinq ans, soit qu'on le nommât, soit qu'on le désignât de façon qu'il pût être reconnu ». Et, pour assurer le respect de cette ordonnance, les manuscrits devaient être déposés quinze jours avant la représentation. Cette première représentation, l'autorité ne l'empêchera d'aucune manière ; mais elle sera officiellement prévenue ; et si des œuvres dangereuses sont livrées à la scène et font tumulte, elle maintiendra l'ordre et réclamera au besoin l'appui de l'autorité judiciaire, qui pourra alors suspendre la pièce et livrer les coupables à la Cour d'assises. Le gouvernement veillera pour avertir, la justice interviendra par arrêter le mal.

Prise dans son ensemble, la loi était excellente ; mais les détails en étaient vicieux, et prêtaient à des critiques, aussitôt présentées avec vivacité. Les uns, les plus intransigeants, ne reconnaissaient pas à l'autorité le droit d'interdire la résurrection des morts, l'apothéose ou l'exécution des vivants. « Tout ce qui est du domaine de l'histoire, disaient-ils, doit pouvoir être reproduit sur le théâtre. Tant pis pour les personnes qui n'ont pas mérité d'y occuper une place honorable ! En les retraçant telles qu'elles ont été, on donne une bonne leçon à leurs successeurs ; on les contraint à mieux faire. » — Les autres protestaient contre le dépôt des pièces quinze jours à l'avance. C'était une mesure désastreuse pour les théâtres des boulevards, où l'on joue souvent des

œuvres que leur brièveté, leur peu d'importance et l'extrême facilité des auteurs permettent de composer, d'apprendre et de répéter en moins de deux semaines. L'ancienne Censure ne demandait jamais plus de cinq jours pour l'examen et l'autorisation. N'était ce pas d'ailleurs la Censure qu'on rétablissait sous une autre forme, une Censure honteuse d'elle-même, plus louche et plus féroce que l'autre ? Au moins, sous l'Empire et la Restauration, on savait à qui l'on avait affaire ; on connaissait les examinateurs, on pouvait aller les voir, causer avec eux, se défendre. Désormais, ce serait l'arbitraire et le jésuitisme. Sans doute, on n'empêcherait pas la première représentation ; mais le bel avantage, si la pièce est interdite le lendemain, si on retire aux directeurs leur privilège, si on impose aux acteurs des amendes et des peines corporelles, que la loi fait, comme à plaisir, d'une sévérité draconienne ! Et tout cela, pourquoi ? Pour réprimer quelques écarts passagers que se permettent toutes les libertés à leur naissance, et qu'excusent de longues années d'oppression.

Si vives furent les plaintes des écrivains, qui s'engagèrent sur l'honneur à retirer toutes leurs pièces et à n'en donner aucune nouvelle aux directeurs assez faibles pour se soumettre au dépôt, c'est-à-dire aux prétentions d'une Censure illégale, que la loi fut rapportée. Une circulaire ministérielle affirma qu'on ne voulait attaquer par aucun moyen préventif la libre exploitation de l'industrie dramatique, mais elle déclarait en même temps que si un personnage

vivant ou mort depuis moins de vingt ans était mis en scène sur un théâtre, le privilège de ce théâtre serait aussitôt annulé. C'était cela, décidément, qui préoccupait surtout l'autorité. Tout le mal venait, en somme, du *Napoléon* d'Alexandre Dumas, du *M. de Lavalette* des Variétés, et du *Robespierre* de la Porte-Saint-Martin.

Éviter de nouveaux conflits semblait donc très facile : il suffisait de respecter la circulaire, comme le gouvernement allait respecter les promesses faites (1). Il n'en fut rien, malheureusement. Le 22 novembre 1831, malgré les récentes protestations de la Chambre des députés et de la presse honnête, malgré les menaces ministérielles, les Nouveautés annonçaient pour le soir *le Procès du maréchal Ney*. A cinq heures, par ordre, des bandes étaient posées sur les affiches. Le lendemain, nouvelles affiches, aussitôt recouvertes par de nouvelles bandes; et à l'heure du spectacle, un détachement de la garde municipale devait employer la force pour empêcher le public de pénétrer dans la salle. Tels étaient les premiers résultats d'un système vague et mou, dont l'histoire d'*Antony* et du *Roi s'amuse*, interdits, l'un le jour même, l'autre le lendemain de la représentation, allait montrer les effets déplorables, d'un système qui exaspérait les au-

(1) Il montra bien ce respect à propos du *Roi s'amuse*. Le ministre des travaux publics demande à Victor Hugo communication de son drame ; le poète répond par un refus, et le ministre n'insiste pas. Il sollicite une conversation avec l'auteur, demande quelques changements de détail, n'obtient rien, et n'insiste pas davantage.

teurs, ruinait les directeurs, entretenait dans le public et dans la presse une fâcheuse agitation. Un pareil état de choses ne pouvait durer; et, dès 1832, le rétablissement plus ou moins prochain de la Censure était aisé à prévoir.

Ce qui, mieux encore que la mise en scène de faits récents ou la résurrection de personnages historiques morts depuis peu d'années, plaidait en sa faveur, c'étaient la licence et l'immoralité de certaines pièces. Sans doute, les passions littéraires exagéraient les reproches que se jetaient à ce sujet et se renvoyaient les Classiques et les Romantiques; cependant, le gouvernement ne pouvait rester insensible à des récriminations venues de tous les côtés à la fois, et soigneusement enregistrées, amplifiées et commentées par les journaux des deux camps. Les Classiques prenaient vivement à parti l'auteur du *Roi s'amuse*, « qui révoltait la pudeur des gendarmes », et celui d'*Antony*, « l'ouvrage le plus hardiment obscène qui eût paru dans ces temps d'obscénité » ; et ils constataient, en se voilant la face, « qu'il n'y avait plus de frein à la dépravation de la scène, à l'oubli de toute morale; que le viol, l'adultère et l'inceste étaient les éléments de la poétique de cette misérable époque, qui prenait un infernal plaisir à flétrir tous les sentiments généreux, à répandre la corruption dans le peuple, à nous exposer au mépris de l'étranger ». Les Romantiques répliquaient par de semblables accusations, et prétendaient montrer, pièces en main, que leurs adversaires, et M. Scribe le premier, étaient les plus immoraux des

auteurs. A *Antony*, par exemple, ils opposaient *Dix ans de la vie d'une femme*, drame de la Porte-Saint-Martin, qui arrachait à Alexandre Dumas des *Pouah* inattendus. — De ces attaques et de ces ripostes les bourgeois austères et les journaux graves concluaient que le scandale était partout, dans les deux camps et sur tous les théâtres ; et le gouvernement, critiqué par les uns et les autres, cité devant les tribunaux par les auteurs dont il interdisait tardivement les pièces, était assez disposé à partager cette opinion. Ainsi, l'idée d'une Censure moralisatrice faisait pas à pas son chemin.

Ce chemin, les petits auteurs qui travaillaient pour les petits théâtres des boulevards le frayaient chaque jour plus facile. Si l'on osait reprocher leur immoralité aux drames des Victor Hugo, des Dumas et des Scribe, que devait-on dire des comédies éphémères jouées au Vaudeville, au Palais-Royal, surtout aux Variétés, le *Bouge-Variétés*, comme certains l'appelaient? Là, on voyait une femme sur le point d'épouser, avec d'inexprimables détails, le fils naturel de son mari. — Là, un indicible quiproquo de grossesse livrait au rire ignoble du parterre l'homme *qui avait fait l'enfant*. — Ailleurs, une grave discussion s'engageait sur les corsets élastiques, et les marchandes expliquaient ce qu'elles entendaient par élasticité. — Après un tête-à-tête impossible à reproduire, une femme avouait à un homme qu'un autre l'avait obtenue avant lui, mais qu'elle n'en était pas moins prête à l'épouser ; et le quidam acceptait, pour le triomphe de la morale. —

On portait à la scène *la Fiancée du roi de Garbe*, et tous les amis de cette dame lui apportaient un gage reçu d'elle, afin que les spectateurs comprissent bien la pensée dominante. Un amant se déguisait en prêtre, et sa soutane donnait à ses déclarations très pressantes une saveur très particulière. Deux amis allaient se coucher dans le lit l'un de l'autre, et leurs femmes s'apercevaient de cette honnête tricherie, celle-ci parce que son époux était plus gros que de coutume, celle-là parce que le sien était plus petit.

Et c'est ainsi que l'idée d'une Censure moralisatrice poursuivait sa route, d'un pas de plus en plus rapide. « Rasant le sol comme l'hirondelle avant l'orage, le mot Censure court, siffle, et prend de jour en jour autant de consistance que le fait qu'il exprime gagne de probabilité. Nous ne pensons pas qu'on doive s'en effrayer. Bien exercée, la Censure peut rendre de grands services et répondre aux sages désirs de ceux mêmes qui la redoutent le plus. Un seul changement suffira : c'était un métier, qu'on en fasse une magistrature (1). »

Il avait fallu deux années à la grande Révolution pour reconnaître les abus de la liberté dramatique, et ce n'est que le 2 août 1793 qu'une loi menaçait de fermeture tout théâtre, et d'emprisonnement tous directeurs convaincus d'avoir donné des pièces « tendant à dépraver l'esprit public ». En 1830, trois mois suffirent à constater les mêmes dangers et à inaugurer un

(1) *Courrier des théâtres*, 1834.

système de répression analogue. Pour rétablir la Censure, la République avait attendu jusqu'au 22 Germinal an VIII (1); la monarchie de Juillet fut plus expéditive (2). C'est que depuis quatre ans il n'y avait en France qu'un seul gouvernement, chaque jour moins libéral ; c'est aussi que la défense des lois républicaines n'était plus en cause, et qu'enfin de partout on signalait le mal et on réclamait un remède. « Tout le monde est d'accord du danger, disait Lamartine à la Chambre des députés. La société ne peut pas impunément souffrir que le cauchemar du premier venu aille souiller l'imagination de tout un peuple de la contagion de ses débauches de cœur ou d'esprit. Le théâtre a manqué à sa mission. Il s'est prostitué à l'or et aux bas instincts de la population ; il s'est fait le mauvais lieu des imaginations. Il sort tous les soirs du vice, du délire, du crime de vos théâtres ; il faut y remédier. » Et répudiant alors ses illustres confrères, englobés dans cet acte général d'accusation, les Victor Hugo et les Alexandre Dumas, qui voulaient la Charte, toute la Charte (3), Lamartine ajoutait : « C'est ici qu'il

(1) Un arrêté du 25 Pluviôse an IV défendait les pièces « dont le contenu pourrait servir de prétexte à la malveillance et occasionner des désordres », et la circulaire ministérielle du 22 Germinal an VIII avertissait les préfets que les seuls ouvrages dont le ministre de l'intérieur aurait autorisé la représentation à Paris pourraient être joués dans les provinces. La Censure se trouvait ainsi rétablie de fait.

(2) Il en sera de même en 1848. Supprimée en février, la Censure sera réclamée en octobre, à la suite du *Lion empaillé* de L. Gozlan.

(3) Procès du *Roi s'amuse* : discours de Victor Hugo devant le

ne faut pas s'arrêter devant la lettre d'une Charte. La Charte des Chartes, c'est la morale ; c'est celle que Dieu a écrite dans le cœur de l'homme. Quant à moi, je ne consentirai jamais à enfermer ma raison dans la lettre d'un pacte écrit de main d'homme. Notre Charte, à nous, c'est la souveraineté de l'intelligence et de la raison publiques. Honte à un peuple qui abandonnerait ainsi ses mœurs, la chasteté de ses femmes, l'âme de ses enfants ! » (1)

Si excessives qu'elles fussent, ces craintes étaient partagées et ces plaintes répétées par une foule de gens inquiets. M. Thiers, M. Odillon Barrot, M. Étienne les exprimaient à la Chambre ; et il ne manquait pas de journalistes pour les approuver, les répandre et les exagérer. Et c'était naturellement dans le répertoire des boulevards qu'on allait surtout chercher les preuves d'une croissante immoralité, et des arguments en faveur de la Censure. Que le public intelligent des grands théâtres se montrât capable de juger si une pièce répondait à ses aspirations, et fût en état de siffler les œuvres moralement mauvaises, à la rigueur cela pouvait se soutenir; mais le public des boulevards! Celui-là ne songeait guère à exercer son autorité ni aucune surveillance, et il acceptait très bien les mauvaises pièces, tout simplement parce qu'elles répondaient à ses mauvaises aspirations.

tribunal de commerce. Cf. A. Dumas, *Mémoires* et *Souvenirs dramatiques*, *passim*, et le discours prononcé par V. Hugo devant la Commission d'enquête, le 30 septembre 1849.

(1) Chambre des députés, août 1835.

De tout côtés donc on réclamait un remède énergique. Mais lequel? C'est ici que commençait le désaccord. Tout en manifestant ses préférences de lettré pour le système répressif, le ministre de l'intérieur en confessait les graves inconvénients: les moindres étaient de mettre en hostilité ouverte contre l'État les auteurs et les directeurs. De pratique, il ne voyait que l'autorisation préalable, c'est-à-dire la Censure, et il plaidait pour elle, mais un peu, semble-t-il, à la façon d'un avocat d'office. « La Censure, disait-il, n'est pas opposée au développement de l'art. Depuis cinq ans de liberté, a-t-il paru plus de chefs-d'œuvre que sous la Restauration? La liberté, la licence et la Censure, tout cela n'intéresse pas l'art. Les plus beaux chefs-d'œuvre n'ont point paru dans un temps où l'art était libre. Je crois même que la licence tue le talent. Je suis convaincu que lorsque le talent se permet tout sous le rapport moral, il se permet tout aussi sous le rapport littéraire; il méprise la langue, les règles, et se livre à tous les désordres. Je suis convaincu que lorsqu'on est obligé de se soumettre à des règles, quelles qu'elles soient, on travaille davantage. L'horreur des règles n'est autre chose que le désir de faire vite, de profiter vite de son travail. »

On conçoit que ces arguments, bons peut-être pour la Comédie-Française, devaient laisser très insensibles les théâtres des boulevards. Le développement de l'art ne les intéressait guère; pour eux, il n'y avait de chefs-d'œuvre que les pièces attirant la foule, et, à l'exemple d'Alexandre Dumas, leurs directeurs regar-

daient volontiers le pompier de service comme le symbole du succès populaire. Intéresser le pompier au point que, oubliant son devoir, il sorte de la coulisse et en arrive à se mêler aux comparses, c'est être sûr d'un triomphe. Aussi, tous les moyens sont-ils bons pour obtenir ce résultat ; et en ce moment-là même on voyait la Porte-Saint-Martin préférer aux œuvres des grands Romantiques une exhibition de clowns bédouins qui, soixante-dix soirs de suite, remplissaient la salle et la caisse. A leurs fournisseurs ordinaires, écrivains ou négociants en phénomènes, les directeurs demandaient, non de respecter la langue et les règles, mais d'amuser, d'intriguer, de faire neuf et vite. Comme les auteurs, les théâtres voulaient profiter vite de leur travail.

Les avantages littéraires, d'ailleurs très douteux, de la Censure touchaient donc médiocrement les habitants et les habitués des boulevards; et les mesures proposées par ceux qui reconnaissaient la nécessité d'un remède, mais se refusaient à admettre la tyrannique oppression d'autrefois, n'étaient point faites non plus pour les satisfaire. Ce contre quoi les lettrés de la Chambre et de la presse protestaient avec une unanime et légitime énergie, c'était contre l'ancienne Censure, celle des gentilshommes de la Restauration, des chambellans de l'Empire, de la police générale et des bureaux ministériels, censure purement administrative, arbitraire, vaniteuse et tracassière, dont les décisions reposaient d'ordinaire et presque forcément sur de mesquines et ombrageuses susceptibilités. Il

ne fallait plus qu'on osât arrêter une pièce entière, comme *l'École des vieillards*, parce que dans ce vers,

« A tirer des perdreaux tu bornais ton mérite »,

on croyait voir une malséante allusion à de royales habitudes. « La loi, disait encore Lamartine, remet toute la Censure au ministre de l'intérieur et aux préfets des départements. Cette disposition a des inconvénients de plusieurs natures. Elle compromet le gouvernement, la dignité et la liberté du théâtre et de l'écrivain. C'est à l'autorité qu'on s'en prendra sans cesse des permissions données. L'écrivain n'aura aucune sécurité ; il verra toujours l'ombre de la police sur son génie, et le fruit de son travail aboutir à une interdiction sans appel. D'ailleurs, est-il digne de nous, est-il libre, est-il moral qu'une grande nation par les lettres et par les mœurs remette à la merci d'un commis de bureau (1) ses mœurs, sa gloire et son génie ? Il faut une Censure, mais elle doit être libre, éclairée, indépendante ; elle doit être à la fois la garantie de l'écrivain et la garantie de la société. » Et Lamartine proposait de la confier à un comité, renouvelable tous les cinq ans, de vingt juges que le sort choisirait parmi dix membres de la Chambre des pairs et dix de la Chambre des députés, dix membres du Conseil général, d'arrondissement et municipal, dix membres de chaque section de l'Institut, dix de l'Université, et dix de la Société

(1) Victor Hugo l'appelait « un balayeur d'ordures dramatiques ». S'il y avait des ordures, un balai était donc nécessaire. Qui tiendrait le manche ? Telle était la question vraie.

des auteurs dramatiques. Aucune pièce ne pourrait être jouée sans l'approbation de ce comité.

Ce projet ingénieux ne pouvait guère espérer les sympathies des petits théâtres. En supposant qu'on pût l'appliquer et qu'on trouvât parmi les hommes éminents des gens capables de se soumettre à ce triste métier, la Censure ainsi conçue risquait trop de transformer en une sorte de jury littéraire un tribunal dont la seule mission devait être de sauvegarder les mœurs et les institutions. Sous prétexte de protéger le goût et d'élever le niveau intellectuel des Parisiens, les Censeurs, membres de l'Académie ou de l'Université, ne se montreraient-ils pas très sévères pour des pièces sans valeur artistique, coupables de disputer trop souvent la scène et le public à des œuvres supérieures ? L'invasion de la Porte-Saint-Martin par les Bédouins et les enfants du gymnase Castelli laissait au cœur de quelques hommes de lettres, d'Alexandre Dumas notamment, une rancune farouche. Sur les boulevards, on préférait donc l'ancienne Censure. Celle-là du moins ne songeait pas à se faire critique littéraire, et on finissait toujours par s'entendre avec elle ou par lui fermer les yeux. Dans la discussion, si tronquée et si mal conduite, engagée il y a quelques mois à la Chambre des députés, un orateur déclarait les cafés-concerts favorables au maintien de la Censure. En 1835, les petits théâtres pensaient de même ; ils comptaient bien qu'une fois en règle avec cette puissance, dont ils avaient peu souffert sous la Restauration, ils ne seraient plus harcelés par des journa-

listes sans pitié, qui, sous couleur de défendre la morale, poursuivaient parfois contre eux, leurs acteurs et surtout leurs actrices, des vengeances particulières (1). Aux reproches d'immoralité qu'on ne leur épargnait pas ils pourraient désormais répondre : Nous avons le visa du gouvernement.

Le vote de la Chambre rétablissant la Censure administrative et ministérielle fut donc accueilli sur les boulevards sans protestation sérieuse, et Madame Anastasie ressuscitée n'eut pas à se plaindre des revues de fin d'année. D'ailleurs, la besogne que les Examinateurs, comme on les appela, commencèrent par le Palais-Royal s'annonçait facile. La première pièce soumise à leur critique racontait une fête à Saint-Cyr, au temps de Louis XIV. Quoi ? Vraiment ! Les jeunes élèves de Mme de Maintenon au Palais-Royal ! Était-ce bien possible ?

Toute l'institution est en émoi. On a délaissé les autres études pour apprendre les rôles et les chœurs d'*Esther*. Le jardinier Pingoin a quitté son rateau pour la pique d'un chef des gardes, et il est devenu, par surcroît, régisseur, souffleur et comparse du théâtre improvisé. Bref, selon son expression, il est la *chenille ouvrière* de l'établissement. Mais voici tout à coup un grand désespoir pour les jeunes filles. Elles comptaient avoir pour spectateurs des mousquetaires qui les in-

(1) Témoin le théâtre de Comte et les Variétés, qui ne se débarrassèrent des quotidiennes attaques du *Courrier des théâtres* qu'en s'adressant aux tribunaux. Plusieurs mois de prison et la forte amende calmèrent le directeur, M. Charles Maurice.

téressent particulièrement, et le roi vient d'interdire à ces jeunes gens l'entrée de la virginale maison. Toutefois, comme l'amour est audacieux, M. de Nangis et le chevalier de Clignancourt réussissent à franchir les portes, le premier dans une malle de costumes, le second sous l'habit d'un garçon perruquier. Cachés derrière un canapé, ils assistent à la répétition générale, mais sont tout à coup découverts. Grand scandale! Mme de Malais, surintendante de Saint-Cyr, ordonne aux imprudents de garder les arrêts dans la bibliothèque, en attendant la décision du roi, qui sans doute les enverra à la Bastille. Pour sauver les jeunes gens, qu'elles plaignent et aiment, les pensionnaires organisent une conspiration. Assuérus et Esther ont des vapeurs et refusent de paraître sur la scène si on n'accorde pas la liberté aux prisonniers. Mais l'heure de lever le rideau est sonnée, et l'on annonce que sa Majesté a déjà froncé les sourcils. Comment faire ? Mme de Malais, redoutant le courroux royal, est obligée de capituler. Elle obtiendra de Mme de Maintenon l'autorisation de marier les jeunes gens, et le vaudeville finit au moment où la tragédie commence, à la grande joie de Pingoin, éblouissant dans son costume de chef des gardes.

On devine l'embarras, pour ne pas dire la déception, des Examinateurs à la lecture de cette berquinade. Quoi donc ? Leur métier allait-il être une sinécure ? En cherchant bien, et non sans peine, ils finirent cependant par trouver une phrase qu'ils supprimèrent : l'honneur était sauf.

Ces braves gens, très inconnus aujourd'hui (1), étaient d'ailleurs animés d'intentions très pacifiques. La meilleure preuve de leur indulgence, c'est qu'ils donnèrent le bon à jouer au *Vautrin* de Balzac (2) ; et il fallut, pour les rappeler à leur devoir, les protestations d'un public scandalisé. Peut être auraient ils mieux fait d'interdire avant la seconde représentation cette pièce assez immorale,que d'obliger un dompteur, exhibé sur la scène du Palais-Royal, à débaptiser son lion, qui s'appelait Cobourg, comme le roi des Belges, gendre de Louis-Philippe. Mais c'était bien là la Censure, alors, comme sous la Restauration, méticuleuse, tatillonne et myope, plus préoccupée du détail que de l'ensemble, de la lettre que de l'esprit, hantée surtout par la crainte d'allusions possibles, et mettant à les découvrir une perspicacité ridicule et le plus souvent inutile. Grâce à nos mœurs républicaines, la Censure a fait sur ce point de notables progrès : on la malmène encore, mais on ne la plaisante plus.

(1) Après le vote de la Chambre, on s'était amusé au petit jeu des combinaisons. On dressa des listes ; on fit, défit, refit le comité. Des noms célèbres furent mis en avant. Les élus s'appelèrent Perrot, Florent, Haussmann et Basset.

(2) Joué à la Porte-Saint-Martin le 1er mars 1840. Le lendemain, la pièce était défendue. « Le drame intitulé *Vautrin* a produit un effet fâcheux. L'immoralité du sujet. que des suppressions importantes avaient atténuée, a été aggravée par l'acteur principal. (Frédérick Lemaître s'était fait, dans le rôle d'un général mexicain, la tête de Louis-Philippe.) M. le ministre de l'intérieur a prononcé l'interdiction de cet ouvrage. » Trois jours après, Harel, directeur du théâtre, déposait son bilan. V. T. Muret, l'*Histoire par le théâtre*, 3e série, p. 256.

En 1835, on ne la maltraitait pas. Sa mort et sa résurrection semblent avoir laissé les théâtres secondaires fort indifférents. Ceux-ci, pendant la Restauration, avaient vécu avec elle en bonne intelligence ; ils ne prirent le deuil, ni quand on la supprima, ni quand on la rétablit. Elle ne fut pour rien dans les changements qui, sous la monarchie de Juillet, donnèrent aux spectacles des boulevards un aspect assez nouveau, et firent d'eux ce qu'ils sont encore aujourd'hui.

CHAPITRE XV

LES THÉATRES DES BOULEVARDS SOUS LA MONARCHIE DE JUILLET (*suite et fin*).

(1835-1848)

Nouveaux théâtres : la Renaissance ; le Théâtre Historique ; l'Opéra national. — Le monopole dramatique. — Transformation des petits théâtres. — Confusion des répertoires et des genres. — *Le Manuscrit du souffleur.* — Décadence du Gymnase et prospérité de la Porte-Saint-Martin. — Grands et petits théâtres. — Genres littéraires et genres secondaires. Comparaison et conclusion.

Si le rétablissement de la Censure fut accueilli sur les boulevards avec une universelle insouciance, c'est que les petit théâtres venaient ou étaient sur le point d'obtenir en échange des avantages plus précieux.

Le premier en date de ces biens avait été la liberté d'ouvrir de nouvelles salles, liberté généreusement accordée, et mise à profit dès le lendemain de la Révolution. D'aucuns, sans doute, pestaient contre les concurrents qui leur étaient ainsi suscités ; mais leurs plaintes restèrent sans écho. Presque tout le monde se félicitait de cet affranchissement : les ambitieux qui rêvaient de devenir directeurs, les comédiens

sans emploi, les auteurs rebutés, les Parisiens logés loin des boulevards et qui trouveraient maintenant près de chez eux, dans le quartier du Panthéon par exemple, et au faubourg Saint-Antoine, des lieux de divertissements, les adversaires du monopole, qui réclamaient pour chacun le droit de fonder un théâtre, comme on avait celui de créer un journal, les lettrés enfin, désireux d'acclimater sur les boulevards les spectacles littéraires, et d'y donner au drame en vers un asile où les Romantiques seraient, croyait-on, plus sûrement chez eux que partout ailleurs, et ne risqueraient pas d'être sacrifiés à des clowns anglais ou à des Bédouins faiseurs de tours.

Aussi, avec quelle allégresse saluèrent-ils l'ouverture de la Renaissance, qui promettait des pièces en vers, celle du Théâtre-Historique, où l'on devait retrouver les événements de notre histoire, dialogués et dramatisés à la façon des *Henri* et des *Richard* de Shakspeare, et celle de l'Opéra national, où allait naître, disait-on, le vrai drame lyrique, pour lequel peut-être les grands poètes ne craindraient pas de travailler ! Mozart et Weber avaient fait de la musique pour des drames; pourquoi Victor Hugo et A. de Musset dédaigneraient-ils de faire des drames pour de la musique ? Dans cette vaste France qui se vantait d'être le pays le plus intelligent du monde, dans ce Paris outrecuidant qui se proclamait le cerveau de l'univers, il y aurait donc ailleurs qu'à la Comédie-Française, il y aurait sur les boulevards de petits coins où la fantaisie, l'esprit, la poésie pourraient enfin

se produire. Et Théophile Gautier poursuivait la Renaissance de ses prières éloquentes. « Des vers, lui disait-il, donnez-nous des vers, et puis des vers, et encore des vers ! Il faut laisser la prose aux boutiques des boulevards. Des poètes, pas de faiseurs ! Il n'est pas besoin d'ouvrir un nouvel étal pour les fournitures de ces messieurs ; il y a bien assez de dix-huit maisons pour le mélodrame et le vaudeville (1) ». En l'honneur de la Renaissance, Victor Hugo allait sans doute revenir aux drames en vers, Mérimée daignerait sortir de sa tente administrative, Balzac renoncerait aux romans, et Musset donnerait de ses délicieuses comédies, plus fines que celles de Marivaux, et plus poétiques.

Un non moins vif enthousiasme accueillait le Théâtre-Historique, chargé d'exploiter les romans d'Alexandre Dumas, d'instruire le peuple en faisant passer sous ses yeux les annales de la France et du monde entier. On aurait donc enfin de grands drames chroniques, qui évoqueraient le passé, le ressusciteraient, donneraient, grâce à des costumes exacts et des décorations pittoresques, l'image nette et vive des époques disparues.

Hélas ! toutes ces belles espérances devaient bientôt s'évanouir. Les pièces du Théâtre-Historique ne tardèrent pas à ressembler aux mélodrames de la Porte-Saint-Martin ou de l'Ambigu, et, huit jours après son inauguration, la Renaissance avait cessé de méri-

(1) *Histoire de l'art dramatique*, t. I, p. 193.

ter son nom. Le 12 novembre 1838, elle jouait *Ruy Blas*, et grande était la joie des Romantiques ; mais le 19 du même mois, elle donnait un vaudeville, cette espèce d'œuvre que la nouvelle école appelait « un fléau plus redoutable que la peste ou le choléra », et un vaudeville particulièrement gros de menaces, car on y célébrait le genre dans la personne d'Olivier Basselin, son inventeur. Ainsi, ce nouveau théâtre sur lequel on comptait pour avoir des œuvres imprévues, singulières, étranges même, devenait une succursale, d'ailleurs bien éphémère, du Gymnase et des Variétés ! Quelle déception !

L'échec des efforts ainsi tentés pour donner aux nouveaux spectacles des boulevards une forme et une valeur plus littéraires était assurément regrettable ; mais un excellent résultat n'en demeurait pas moins acquis. La très bonne grâce dont le gouvernement faisait preuve pour la concession des privilèges, et sa grande générosité semblaient devoir frapper de mort prochaine le monopole théâtral, et l'on pouvait espérer que les législateurs ne tarderaient pas à proclamer une liberté juste, nécessaire, conforme aux besoins de l'époque, et réclamée de tous les côtés.

Si l'autorité s'associait discrètement aux tentatives populaires de régénération dramatique, elle ne décourageait pas les ambitions, nées avec la liberté, des petits entrepreneurs de spectacles infimes. Depuis cinquante ans, les marionnettes, les escamoteurs, les saltimbanques et les funambules étaient pour le peuple ce qu'avaient été au XVIIIe siècle les amuseurs du

préau Saint-Germain et du faubourg Saint-Laurent, et leur humble situation vis-à-vis des théâtres du boulevard ressemblait beaucoup à celle des forains d'autrefois en face de la Comédie-Française. Ils avaient même eu l'honneur d'être persécutés par la Restauration, comme leurs devanciers par l'ancien régime : deux ans après le retour des Bourbons une ordonnance ministérielle les avait tous provisoirement supprimés, y compris les Funambules. La Révolution de 1830 fut pour eux ce qu'avait été celle de 1789 pour les troupes foraines. Eux aussi, à partir de ce moment, deviennent de véritables théâtres. Celui de Mme Saqui, qui cède son privilège au sieur Roux, dit Dorsay, s'appelle maintenant les Délassements-Comiques, et l'on y joue de tout, des vaudevilles, des mélodrames, des drames, même des pièces du répertoire classique, *George Dandin*, *Tartuffe*. Le public à quinze sols, dont Molière faisait si grand cas, ne paye plus maintenant que trente centimes. Entendre *Tartuffe* pour ce prix-là, ce n'est pas cher.

En même temps, le très adroit et très amusant M. Comte, qui faisait dans sa petite salle des Panoramas tant de tours de passe-passe et tant de changements à vue, réussit une métamorphose plus complète et depuis longtemps préparée. Ancien favori de l'empereur de Russie, qui lui a donné une bague en diamants, et du roi de Prusse, qui l'a décoré de la médaille d'or des sciences et des arts, il était devenu le physicien ordinaire de sa Majesté Louis XVIII ; et ce titre lui avait valu le droit de mêler quelques scènes morales

à ses escamotages, puis de jouer, derrière un rideau de gaze transparente, des pièces pour les enfants. Aujourd'hui, le physicien se transforme en directeur; ses gobelets se changent en comédiens, ses boniments en vaudevilles et en drames, et sa scène élargie devient, au passage Choiseul, un théâtre comme ceux des boulevards. En attendant qu'elle devienne les Bouffes, on l'appelle la petite Porte-Saint-Martin. M. Harel n'a qu'à se bien tenir.

Une transformation plus fâcheuse est celle des Funambules, qui, après la mort de Deburau, se mettent à jouer des vaudevilles, pareils à ceux des Variétés, du Gymnase, du Vaudeville et du Palais-Royal. En vain Champfleury essaie de renouveler la pantomime et de lui rendre son ancien attrait avec *Pierrot, valet de la mort*, et *Pierrot pendu*; en vain Théophile Gautier poursuit de ses imprécations « les Béotiens en blouse blanche, plus amusés par les grelots de Momus que par le silence éloquent de Pierrot et de Cassandre, qui parlent à coups de pied et chantent à coups de poing » ; la pantomime se meurt. Et pourtant, c'est la vraie comédie humaine, aussi complète que celle de Balzac, bien qu'elle n'emploie pas deux mille personnages. « Avec quatre ou cinq types, elle suffit à tout. Cassandre représente la famille ; Léandre, le bellâtre stupide et cossu, qui agrée aux parents ; Colombine, l'idéal, la Béatrix, le rêve poursuivi, la fleur de jeunesse et de beauté ; Arlequin, museau de singe et corps de serpent, avec son masque noir, ses losanges bigarrés, sa pluie de paillettes, l'amour, l'esprit, la

mobilité, l'audace, toutes les qualités et les vices brillants ; Pierrot, pâle, grêle, vêtu d'habits blafards, toujours affamé et toujours battu, l'esclave antique, le prolétaire moderne, le paria, l'être passif et déshérité qui assiste, morne et sournois, aux orgies et aux folies de ses maîtres ; enfin Polichinelle, aux favoris blancs, à la figure écarlate, symbolise avec sa double bosse les appétits grossiers, les penchants immondes, la jovialité brutale... Ne voilà-t-il pas un microcosme complet (1)?» Oui, peut-être ; mais, hélas ! sous la prosaïque monarchie de Louis-Philippe, «la foule a perdu le sens de ces hauts symboles, de ces mystères profonds qui rendent rêveurs le poète et le philosophe. Elle n'a pas l'esprit assez subtil pour suivre et comprendre ce rêve éveillé, ce voyage à travers les événements et les choses, cette agitation perpétuelle, cette turbulence sans but qui peint si bien la vie ». Et voilà pourquoi les Funambules préfèrent le banal vaudeville à la philosophique pantomime.

Tandis que, pareilles aux grenouilles jalouses des bœufs, les petites salles *à côté* rivalisent avec les théâtres des boulevards, ceux-ci empiètent les uns sur les autres et se pillent impunément. C'est encore une conséquence de la liberté nouvelle. L'ordonnance de 1807 avait assigné à chaque théâtre un genre, dans lequel il était tenu de se renfermer : ce règlement est lettre morte aujourd'hui, et tout est bouleversé. Le Vaudeville joue des drames sombres, *Catherine de Mé-*

(1) Théophile Gautier. *Histoire de l'art dramatique*, t. V, p. 24.

dicis, *la Saint-Barthélemy*, *Cromwell*, tout comme la Porte-Saint-Martin ou l'Ambigu, et des farces grivoises, tout comme les Variétés. Les quiproquos grotesques y succèdent aux catastrophes, le carnage aux flonflons, les cabinets particuliers aux échafauds. Le même soir, sur cette même scène du Vaudeville, on voit des paysans et des grands seigneurs, des boutiquiers et des cardinaux. Dans *Perruque et chandelles*, c'est un tableau de mœurs populaires, un intérieur d'épicier, des plaisanteries au gros sel ; et, tout de suite après, le rideau se relève sur *Point de lendemain* : voici des colonels, des marquises, le grand monde, la cour. Voltaire prend la place d'un marchand de vin, Mme du Chatelet celle d'une harengère, et le marivaudage subtil de Saint-Lambert étonne des oreilles encore assourdies par les vilains mots d'un cocher de fiacre. Par représailles, les Variétés jouent des drames, en attendant l'heure prochaine de donner des bergeries de George Sand, et de mêler les pastourelles de Nohant aux poissardes de la Halle. Frédérick Lemaître vient représenter *Kean* sur ce théâtre où il est aussi à sa place que Talma aurait été à la sienne au Gymnase. Le temps n'est plus où, menacés par deux acteurs du Vaudeville récemment engagés aux Variétés et refusant de s'encanailler avec des personnages de bas étage, Brunet et Tiercelin faisaient, sur les débris d'un pâté et sur des bouteilles vides de champagne, jurer à leurs camarades qu'ils ne laisseraient pas périr les traditions foraines (1). On n'a plus au-

(1) *Mémoires de Mademoiselle Flore.*

jourd'hui ce respect des ancêtres, et les Variétés ont perdu leur caractère distinctif. Le Cirque-Olympique lui-même se permet d'étranges libertés : il ose s'approprier, en les démarquant à peine, des comédies de Marivaux. Le procédé est des plus simples : on prend une pièce : d'un marquis on fait un capitaine de lanciers, de Frontin un soldat, et d'un chevalier un major ; on brode le tout d'une vingtaine de couplets, et la comédie devient un vaudeville belliqueux, *la Fermière et le lancier*. Il ne manquait, à la fin de la pièce, qu'un des chevaux de Franconi, portant l'audacieux arrangeur, et le jetant par terre.

Avoir le droit de varier à l'infini ses affiches et son répertoire, de moissonner sur les scènes de ses confrères, d'affirmer son indépendance, son omnipotence et son omniscience, évidemment c'étaient là des avantages très précieux ; pourtant, à supprimer ainsi leurs vieilles enseignes, à abandonner des spécialités qui depuis si longtemps les distinguaient et les enrichissaient, les directeurs perdaient plus qu'ils ne gagnaient. On ne fait jamais très bien des métiers différents, et la maîtrise ne s'acquiert que par la constante pratique d'un seul. En jouant de tout, les théâtres des boulevards risquaient de devenir médiocres en tout, et de n'avoir plus, comme au temps jadis, ni un public d'habitués fidèles, ni des comédiens dressés pour eux, ni des auteurs attachés à la maison par une longue expérience, par beaucoup de dévouement, par des succès, même par des revers, suivis de revanches. Maintenant qu'on joue de tout par-

tout, les Parisiens n'ont pas de raison pour fréquenter ici plutôt que là ; les acteurs, se croyant aptes à tous les rôles, passent d'un théâtre dans un autre, selon les offres qu'on leur fait. Naguère, ils se formaient, se développaient et vieillissaient dans une même maison, et la spécialité créait parmi eux une sorte d'aristocratie. Aujourd'hui, il n'y a plus aucune fixité dans leurs engagements ; on les met à l'enchère comme des marchandises, on les embauche comme des tâcherons.

Chez les auteurs, c'est le même va-et-vient, et, dans les genres, la même confusion. Autrefois, on faisait des vaudevilles pour le Vaudeville, des mélodrames pour la Gaîté, l'Ambigu ou la Porte-Saint-Martin, des comédies bourgeoises pour le Gymnase, et des comédies grivoises pour les Variétés. Maintenant, non seulement toutes les pièces peuvent être jouées sur toutes les scènes, mais encore, selon les besoins, elles se métamorphosent en quelques traits de plume. Au temps où il était prestidigitateur, M. Comte n'avait pas plus vite fait de changer une colombe en serpent et un chapeau en boîte à musique. Une comédie, *les Foyers d'acteurs*, montre bien ces rapides et surprenantes transformations. Un auteur lit aux Français une tragédie, qu'on l'engage à porter aux Variétés, après quelques légères retouches ; sans hésitation, les Variétés y reconnaissent un beau mélodrame pour l'Ambigu, l'Ambigu une comédie pour le Gymnase, le Gymnase une pantomime pour les Funambules, les Funambules un ballet pour l'Opéra ; ... et

l'Opéra conseille au malheureux de restituer à son œuvre sa forme primitive.

Ces libertés nouvelles sont terriblement tyranniques. Les théâtres qu'elles ne séduisent pas d'abord, et qui conservent leur habitudes, végètent misérablement. Tel est le Gymnase, l'ancien protégé d'une princesse en exil. C'est là que se réunissait, sous la Restauration, toute la jeunesse folâtre des Tuileries, la foule joyeuse des comtes musqués et des marquis fringants, qui s'attachaient aux pas de la duchesse de Berry, adoptaient ses plaisirs, et, le plus souvent possible, fuyaient sur les boulevards la monotonie des salons dorés. C'était, comme autrefois les petits appartements de Versailles et de Marly, le rendez-vous de toutes les intrigues, l'écho de tous les cancans de cour. Pendant les entr'actes on plaisantait sur les aventures de telle ou telle grande dame, et, le rideau levé, on riait des ridicules mondains et des sottises étalés sur la scène. M. Scribe, l'historien des veuves, des colonels, des hussards et des diplomates, n'était-il pas le maître de l'endroit, et ne semait-il pas à pleines mains les épigrammes sur les travers de l'époque ?

Le Gymnase devait donc perdre beaucoup à la Révolution de 1830. La troupe légère, fashionable et vaniteuse des courtisans s'est envolée, et la politique en couplets n'est plus à la mode : les gens en place s'en moquent et les ministres se bouchent les oreilles. Aussi, la décadence commence-t-elle très vite, le lendemain même des journées de Juillet, aussitôt que ce théâtre a manifesté l'intention de ne pas imiter ses

voisins et d'éviter les pièces de circonstances. Il faut entendre à ce sujet les plaintes d'un pauvre souffleur (1) :

« Enfin, le mardi 17 août 1830, se fit l'ouverture de notre théâtre sous de tristes auspices. Car les deux pièces de début, *le Foyer*, prologue, et *Une faute*, drame, n'eurent point de succès et furent même sifflées. Il y avait beaucoup de monde ce jour-là; mais, les suivants, les pièces ne furent pas mieux reçues, et le public diminue à chaque représentation. Cependant les autres théâtres rivaux, tels que les Nouveautés, le Vaudeville, les Variétés ont tous les jours du succès, parce qu'ils ont le bon esprit de donner des pièces de circonstances: ce qu'il eût été prudent de faire au Gymnase....

L'année 1831 a commencé pour moi sous des auspices peu favorables. La suppression de la Censure me fait déjà tort de plusieurs manuscrits à faire; l'état peu prospère du théâtre depuis la réouverture d'août a sans doute rendu le directeur moins généreux que par le passé, et la petite gratification dont il me faisait don depuis quelques années n'a pas eu lieu en ma faveur...

Voilà l'année 1831 finie. Elle n'a pas été favorable pour mes intérêts, puisque, depuis le mois de mai, mon traitement se trouve diminué de 8 fr. 35 par mois. Cela n'est pas gai. Pourvu que cela n'aille pas de mal en pis ! »

Cette décadence était fatale, puisque le Gymnase, alors représenté dans les revues de fin d'année sous les traits d'un vieux beau de l'ancien régime, en bas de soie, frisé, bichonné, parfumé, et marqué de rides profondes, restait fidèle à des pièces dont les habitués des boulevards ne voulaient plus, et à des idées qui n'avaient

(1) *Le Manuscrit du souffleur*. Bibliothèque Carnavalet, nº 12674.

plus cours. Ses comédies n'attiraient plus que les débris de la Restauration et les grisettes endimanchées ; les tragédies de *Mérope*, *Athalie*, *Britannicus*, l'*Hamlet* et l'*Othello* de Ducis, qu'il reprenait en manière de protestation classique, réunissaient à peine quelques dévots endurcis, et l'apologie que, dans *Lucrèce à Poitiers* ou *les Étables d'Augias*, il faisait de la *Lucrèce* de Ponsard, « cet Hercule venu pour nettoyer les étables d'Augias encombrées d'ordures romantiques, » n'était guère capable de troubler l'école nouvelle, dont les œuvres faisaient des recettes énormes à la Porte-Saint-Martin.

La Porte-Saint-Martin, aux yeux des Classiques la grande écurie d'Augias, était encombrée non seulement de drames nouveaux, mais de spectateurs. Les autres théâtres avaient un public spécial : à l'Opéra, c'était la diplomatie, et toute la société qui se groupait autour d'elle, à l'Odéon les étudiants et les modestes rentiers, au Vaudeville le fretin de la petite propriété ; à la Porte-Saint-Martin, dont le répertoire, grâce à son privilège, est des plus variés, toutes les classes se trouvent réunies : aux premières places, la haute société et toutes les belles dames de la chaussée d'Antin qui, très attirées par *Antony*, estiment les convenances et la retenue de leur sexe suffisamment à l'abri derrière un éventail; aux deuxièmes places, le commerce et la littérature ; aux petites, le peuple, celui qui sait écouter, lire et juger. Aussi, les succès de ce théâtre sont-ils de bonne qualité et durables ; et c'est aux Romantiques surtout qu'il

les doit. Sous la Restauration, il était le rival de l'Ambigu, du Vaudeville et de l'Opéra, donnait des mélodrames, des comédies et des ballets; maintenant, il est le rival de la Comédie-Française, et sacrifie volontiers au drame moderne, qui nulle part ailleurs ne pourrait trouver une scène, un cadre, une troupe, un public plus favorables. C'est chez lui que se réalisent les rêves de Victor Hugo et d'Alexandre Dumas, que s'achève la révolution esquissée au milieu des souvenirs classiques. « La Porte-Saint-Martin, voilà le vrai pays de l'art moderne. C'est là le sol excellent de la floraison dramatique; c'est là que les réputations et les gloires de ce siècle ont poussé leurs jets les plus vigoureux; c'est le terrain de *Lucrèce Borgia* et de *Marie Tudor*. La situation de la Porte-Saint-Martin la destine d'une façon évidente à cette magnifique fonction de théâtre des vivants. Placée précisément au point d'intersection de ce qu'on appelle le monde, son public mélange en soi l'intelligence des classes instruites et la sincérité de la foule, dans la proportion nécessaire pour que la pédanterie et la naïveté se corrigent l'une par l'autre. C'est la situation qui convient essentiellement au drame, cette combinaison du fait et de l'idée, cette émotion littéraire, cette poésie en chair et en os (1). »

Ce drame romantique, orgueilleux et triomphant, se croyait si bien alors le maître de Paris, que ses représentants et ses adorateurs annonçaient la dispari-

(1) *Profils et grimaces*, article sur Frédérick Lemaître, p. 281.

tion prochaine de l'odieux vaudeville, « la plus insupportable mixture que l'on puisse imaginer », et du mélodrame nauséabond. En 1840, Théophile Gautier versait sur ce dernier genre, qu'il croyait à l'agonie, des larmes hypocrites. « Où êtes-vous, gémissait-il, *Ruines de Babylone, Chien de Montargis,* et autres estimables productions, où le crime reposait sa tête sur l'oreiller rembourré des épines du remords, où la vertu malheureuse et persécutée se lamentait dans la tour du Nord, et finissait par recevoir sa récompense après mille tribulations? Vous êtes tombés dans le gouffre de l'oubli. Où êtes-vous, ô grands auteurs qui saviez à peine l'orthographe, ô poëtes inspirés, Eschyles de la Gaîté, Euripides de l'Ambigu? Vous, si naïfs, si candides, que vous étiez la dupe de vos propres princesses et de vos propres tyrans, et qui pleuriez aux malheurs de votre invention, comme le plus simple chérubin du paradis à quatre sous, où êtes-vous? Que ces temps sont loin !... »

Non, ces temps n'étaient pas loin, ni ces fabricants introuvables ou à plaindre. Où ils étaient ? Mais partout : depuis le faubourg Saint-Antoine jusqu'à la rue Richelieu on les rencontrait tout le long des boulevards, bien portants, guillerets et cossus. Devant eux toutes les portes, même la Porte-Saint-Martin, citadelle des Romantiques, s'ouvraient à deux battants ; les directeurs les accueillaient avec respect, les comédiens se mettaient à leurs ordres, et le public les applaudissait dès les premières mesures de l'orchestre. Et Théophile Gautier le savait bien, lui

que son douloureux métier condamnait à analyser ces mélodrames qui le faisaient rire et ces insupportables vaudevilles qui le faisaient pleurer. Il était bien forcé de constater les triomphes de son ami Bouchardy, cet ancien romantique chevelu, barbu et moustachu, que sa férocité pour les Classiques au front chauve et au menton glabre avait fait jadis surnommer *Cœur de salpêtre*, et qui exploite aujourd'hui la succession de Pixérécourt. Au temps des grandes batailles, il trouvait et donnait des sens profonds, mystérieux, au point sur l'*i* de *la Ballade à la lune*, à *la Chasse du Burgrave* et au *vieillard stupide*, d'*Hernani*; maintenant, comme il le proclame lui-même, « il écrit pour ceux qui ne savent pas lire ». Nul n'est plus habile à enchevêtrer les charpentes d'une action, à provoquer la curiosité et à pousser l'intérêt jusqu'à l'exaspération. *Gaspardo le Pêcheur*, *Lazare le Pâtre*, *le Sonneur de Saint-Paul* attestent, par leur prodigieux et durable succès, la vitalité du mélodrame injustement condamné.

Et ce que les Romantiques savaient bien encore, c'est que ce genre ne pouvait pas mourir, quand il avait des interprètes comme Frédérick Lemaître et Mme Dorval. Personne n'a mieux montré que Théophile Gautier lui-même l'enthousiasme provoqué par Frédérick Lemaître jouant un mélodrame comme *le Chiffonnier de Paris*. « Cet homme a l'immense pouvoir de parler à l'intelligence la plus haute et à l'instinct le plus brut. Victor Hugo et l'employé aux trognons de pomme, Jules Janin et le pompier de garde, George Sand et l'ouvreuse qui regarde par le carreau d'une loge, en

sont également satisfaits et applaudissent avec la même fureur. Rachel, avide et haletante, penche son masque pâle hors de l'avant-scène ; les acteurs des autres théâtres, prenant à peine le temps d'essuyer leur rouge, accourent après avoir dépêché leurs rôles ou se retirent à regret, quand leur heure est venue de paraître en scène. Ne fût-ce que pour un acte, pour une situation, pour un mot, chacun veut avoir l'émotion et l'enseignement d'une première représentation de Frédérick (1). »

Ni le mélodrame ni le vaudeville ne devaient périr. On annonçait leur mort en 1835; on l'annonçait encore en 1848; et il y eut bien des gens, à cette époque, pour s'imaginer et déclarer que tout allait être renouvelé, l'art dramatique comme la société. Nous n'aurons plus, disaient-ils, de ces drames issus de la tragédie bourgeoise, qu'on fait d'un brun bien foncé pour les rendre plus attrayants, et dans lesquels s'embarrassent cinq ou six actions à remplir la vie d'une trentaine de héros. Finis, ces romans en dix volumes, hachés menu par tableaux et débités six heures durant par des acteurs éreintés à des auditeurs endormis, œuvres informes et souvent infâmes, qui salissent l'imagination par le spectacle de mœurs ignobles, de crimes odieux, sans autre résultat que d'en apprendre la possibilité à ceux qui les ignoraient. Finies, les pièces fondées sur d'insipides catastrophes conjugales, saupoudrées de basses équivoques, où l'esprit de la spectatrice

(1) *Histoire de l'art dramatique*, t. V, p. 83.

honnête ne saurait rien comprendre, et dont le moindre défaut, après celui d'être ressassées depuis Molière, consiste à retenir chez elles de nombreuses personnes. Adieu enfin les comédies ineptes, à quiproquos toujours semblables, les vaudevilles à galeries ou grivois, depuis un demi-siècle bâtis sur le même plan, et les farces grossières, où sont retracées les habitudes luronnes des personnages du théâtre forain, moins leur gaieté franche et la vérité des caractères (1)!

Voilà ce que des émancipés enthousiastes prédisaient il y a un demi-siècle, au lendemain de la révolution de Février. Y eut-il jamais prophétie moins réelle et moins véritablement accomplie? Ces mélodrames, ces vaudevilles, ces farces, ces féeries, ces revues, ces opérettes et ces pantomimes, tous ces genres populaires, nés dans les foires du XVIIIe siècle ou sur les théâtres des boulevards entre 1789 et 1815, sont-ils morts et enterrés? Allez, pour vous en rendre compte, à la Gaîté, théâtre de Nicolet, à l'Ambigu, théâtre d'Audinot, au Palais-Royal, théâtre de la Montansier; allez au Gymnase, au Vaudeville, à la Porte-Saint-Martin, aux Variétés, partout où vous voudrez, le long des boulevards.

Que sont devenus, en revanche, tous les grands genres littéraires, la tragédie, la haute comédie et le drame romantique?

Au commencement du siècle qui vient de finir, la tragédie classique florissait avec ses cinq actes en vers,

(1) Résumé des doléances et des espérances exprimées un peu partout, au printemps de 1848.

ses trois unités, son langage pompeux et vague. L'empereur Napoléon l'aimait, la protégeait, l'encourageait ; selon lui, elle élevait l'âme, créait des héros, et l'on sait qu'il en faisait une terrible consommation. Docile et patient, le public partageait ou semblait partager le goût du maître, et se résignait quelquefois à quitter les amusants boulevards pour venir écouter, rue Richelieu, de vieilles histoires, bien ennuyeuses. Talma donnait un peu de vie à des personnages toujours pareils, solennels et bavards. Les auteurs enfin se montraient déplorablement prolifiques. Semblable à certaines plantes qui, atteintes dans leur organisme et condamnées à une mort prochaine, se hâtent de produire et la fleur et la graine d'où sortira la plante nouvelle, la tragédie avait alors un redoublement, comme une exaspération de fécondité. Puis, vers 1830, elle mourut de sa belle mort, très honorablement, intacte et fidèle à sa devise. Il y eut bien, dans la suite, quelques velléités de résurrection ; mais, ou bien elles n'aboutirent pas, ou les produits nouveaux n'étaient pas, ne sont pas conformes au type primitif. Il n'y a plus, il n'y aura plus de tragédie classique. Le XIX[e] siècle, qui a vu disparaître tant d'autres choses, et qui ne les regrette guère, s'en est privé volontairement.

On peut en dire autant de la comédie, bien qu'au premier aspect l'assertion semble téméraire. La comédie classique en cinq actes et en vers, avec ses personnages convenus, le père, la fille, les deux rivaux, les valets et les soubrettes, et le mariage obligatoire

au dénouement, cette comédie-là, coulée d'ailleurs dans le même moule que la tragédie et assujettie à des règles non moins rigoureuses, a disparu également. Il faut avouer aussi que, depuis Molière et ses continuateurs, l'étude des caractères était un champ moissonné très ras. Plus d'une fois, les Marivaux, les Sedaine, les Beaumarchais s'étaient hasardés hors des cadres ordinaires, et la comédie avait dû à leurs tentatives, subies sans protestation et sans amoindrissement trop sensible, de durer avec honneur, avec éclat même. Mais ces transformations suffisaient à montrer que la vraie comédie classique n'existait plus.

Qu'est devenu enfin le drame romantique ? Sans doute, les chefs-d'œuvre du genre restent inscrits au répertoire ; on les reprend de temps à autre pour célébrer un glorieux anniversaire, pour applaudir un comédien ou une comédienne, pour instruire la jeunesse, pour donner au public des émotions différentes de celles que lui apportent nos œuvres contemporaines ; mais quel directeur s'aviserait de demander aux auteurs des pièces de ce genre, si étrangères à nos goûts, à nos habitudes, et, par tant de côtés, si antiques ? A tous égards, *Hernani* est plus près du *Cid* que de nos nouveaux drames en vers. Ces très vieilles choses, on les revoit avec plaisir, avec une curiosité mêlée de vénération ; on les admire comme une belle statue d'autrefois, mais on ne songe plus, on ne se risquerait pas à en faire de semblables.

On continue, au contraire, à fabriquer, à jouer, à applaudir des mélodrames, des vaudevilles, des féeries,

des revues, et des comédies rosses, plus ou moins renouvelées des forains. Tous les genres, éclos jadis sur les boulevards, y poussent encore des rejetons vigoureux.

Assurément, ce sont des formes d'art très inférieures et peu littéraires ; mais ce sont celles qui plaisent au public, et le théâtre est un divertissement social. L'auteur dramatique n'est pas un homme qui s'isole de ses contemporains, qui caresse à loisir, dans le silence et la solitude, une œuvre chère, faite pour les délicats, pour une élite : il veut plaire à tous ; il veut emporter un succès immédiat, éclatant, lucratif. Pour cela, il lui faut se mettre en communication directe et étroite avec la foule, deviner ses goûts, les pressentir et les contenter. Si les spectacles populaires ne donnent pas une idée très haute de notre littérature, ils donnent au moins une image à peu près fidèle de ce qui constitue notre vie morale.

Aussi, quand on a fréquenté pendant deux cents ans tous les théâtres de Paris, surtout ceux des foires et des boulevards, quand on a entendu ses concitoyens applaudir tour à tour, avec la même frénésie, les tragédies de Voltaire et les farces de Le Sage, les comédies de Marivaux et les drôleries poissardes de Vadé, *la Prise de la Bastille* et *la Girouette de Saint-Cloud*, *la Ligue des fanatiques* et *Madame Angot*, *l'Empereur* et *les Barricades*, *la Belle Hélène* et *la Fille de Roland*, peut-on se flatter d'avoir goûté d'autres plaisirs que celui de la curiosité satisfaite.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE I

LES THÉATRES DES BOULEVARDS AU DÉBUT DE LA RÉVOLUTION

(1789-1790)

Anciens théâtres forains. — Les boulevards en 1789. — Les Grands Danseurs du roi : Nicolet. — L'Ambigu-Comique : Audinot. — Ce qu'on jouait sur les boulevards à la veille de la Révolution : comédies poissardes, comédies rustiques, comédies sentimentales. — Les pantomimes. . . 1

CHAPITRE II

LES THÉATRES DES BOULEVARDS AU DÉBUT DE LA RÉVOLUTION (suite)

(1789-1791)

Le Théâtre des Associés. — Pièces patriotiques. *Le 14 Juillet*. — Le Théâtre des Beaujolais. — *La Fédération du Parnasse et le Retour du Champ-de-Mars*. — Les Délassements-Comiques. — Le Théâtre-Français Comique et Lyrique. Le Cousin Jacques. *Nicodème dans la lune*. 24

CHAPITRE III

LES THÉATRES DES BOULEVARDS ET LA COMÉDIE-FRANÇAISE

(1789-1791)

Plaintes et doléances de la Comédie-Française. — Les Variétés et les Associés. — L'affaire Mareux. — Le Théâ-

tre de Monsieur. — Protestations des acteurs du boulevard et des auteurs dramatiques. — Le rapport de Chapelier à l'Assemblée nationale. — La liberté des spectacles. 47

CHAPITRE IV

LES NOUVEAUX THÉATRES DES BOULEVARDS

(1791-1792)

Multiplication des spectacles. — Le Théâtre du Marais. — Le Théâtre Molière. — Le Vaudeville. — Le Théâtre de la Cité. — Les nouvelles Variétés. — Le Lycée. — Molière chez Nicolet. — Arlequin et la Révolution. — Le patriotisme aux théâtres des boulevards. 70

CHAPITRE V

LA RÉVOLUTION AUX THÉATRES DES BOULEVARDS

(1791-1794)

Les spectacles populaires et la royauté. — *La Ligue des fanatiques et des tyrans.* — *Le Club des bonnes gens.* — Une soirée au Vaudeville. — *L'Auteur d'un moment.* — *Robert, chef de brigands.* — *Le Tribunal de la raison.* — La noblesse et les émigrés. — *La Noblesse au village.* — *La Grande Revue des armées noire et blanche* 96

CHAPITRE VI

LA RÉVOLUTION AUX THÉATRES DES BOULEVARDS (suite)

(1791-1794)

Les spectacles populaires et le clergé. — Couvents, religieuses et moines. — *Les Visitandines, la Partie carrée* et *la Journée du Vatican* aux grands théâtres ; *les Sœurs du pot* et *l'Omelette miraculeuse,* aux petits. — Pape, cardinaux, évêques, prélats et abbés. *La Confédération du Parnasse ; l'Orage ; le Divorce.* — Les curés. *La France régénérée. Au retour. Encore un curé.* — Des rues Richelieu et Louvois aux boulevards. — Une soirée chez Nicolet à la fin de 1793. 115

CHAPITRE VII

LES THÉATRES DES BOULEVARDS PENDANT LE DIRECTOIRE (1795-1799)

Les spectacles populaires et le 9 Thermidor. — Le Théâtre Martin. — Les Variétés Amusantes. — La Cité-Variétés. — Le Théâtre Montansier. — L'Ambigu-Comique. — La Gaîté, Théâtre d'Émulation. Direction de Ribié. — *Madame Angot*. — La question des théâtres populaires aux Conseils des Cinq cents et des Anciens. 141

CHAPITRE VIII

LES THÉATRES DES BOULEVARDS SOUS LE CONSULAT (1799-1804)

Les théâtres populaires et Bonaparte. — Le Dix-neuf Brumaire sur les boulevards. — *La Journée de Saint-Cloud* et *la Girouette de Saint-Cloud*. — Drames nouveaux. — *Fanchon, la vielleuse*. — La littérature française en vaudevilles. — Les théâtres populaires au camp de Boulogne. . . . 175

CHAPITRE IX

LES THÉATRES DES BOULEVARDS SOUS L'EMPIRE (1804-1807)

Napoléon et les spectacles des boulevards. — Pièces et chansons militaires — Mélodrames. — Les petits théâtres sont menacés. — Fermeture de la salle Montansier. — Joséphine et les petits théâtres. Leur suppression. — La fête du 15 août 1807. 201

CHAPITRE X

LES THÉATRES DES BOULEVARDS SOUS L'EMPIRE (suite et fin) (1807-1814)

Conséquences du décret impérial. — Disparition ou métamorphose des petits spectacles. — Les Variétés-Étrangères.

— La Porte-Saint-Martin. — Ce que deviennent les théâtres conservés. — Les Variétés et le Vaudeville. — Désaugiers. — La Gaîté et l'Ambigu-Comique. — Le mélodrame. Ses ennemis et ses amis. — Le drame romantique deviné et annoncé. 223

CHAPITRE XI

LES THÉATRES DES BOULEVARDS SOUS LA RESTAURATION

(1814-1824)

La Restauration aux théâtres des boulevards. — Campagne réactionnaire en faveur des anciens privilèges. — Le libéralisme du gouvernement. — Réouverture des théâtres supprimés par l'Empereur. — Les acteurs anglais au boulevard. — Théâtres nouveaux. — Mme Saqui. — Le Gymnase. — Le Cirque-Olympique. — Le Théâtre de M. Comte. — Le Panorama-Dramatique. — Les Funambules. Deburau. — Petits théâtres. 250

CHAPITRE XII

LES THÉATRES DES BOULEVARDS SOUS LA RESTAURATION (suite et fin)

(1824-1830)

Multiplication des théâtres populaires. — Variété des répertoires. — Les Romantiques sur les boulevards. — Parodies. — Transformation du mélodrame. — L'histoire, les campagnes de la Révolution et de l'Empire, et les littératures étrangères dans les drames populaires. — Progrès de la Porte-Saint-Martin — *Marino Faliero* et le tragi-mélodrame. — Un théâtre romantique, S. V. P. 279

CHAPITRE XIII

LES THÉATRES DES BOULEVARDS ET LA RÉVOLUTION DE JUILLET

(1830)

Les théâtres populaires et les journées de Juillet. — Nouvelle transformation du mélodrame. — Les Jésuites, Napoléon et le duc de Reichstadt sur les boulevards. —

L'Empereur, au Cirque-Olympique. — De la liberté des spectacles. — Réouverture des théâtres Molière et Montansier. — Le Palais-Royal. — Inauguration des théâtres Saint-Antoine, Tivoli, du Panthéon et des Folies-Dramatiques. 313

CHAPITRE XIV

LES THÉATRES DES BOULEVARDS SOUS LA MONARCHIE DE JUILLET (1830-1835)

La suppression de la Censure et la liberté des spectacles. — Abus et protestations. — La loi de 1831. — Plaintes des auteurs et nouveaux abus. — Rétablissement de la Censure. — Comment elle est accueillie sur les boulevards. — Au Palais-Royal : *Esther à Saint-Cyr*. — MM. les Examinateurs et les spectacles populaires. 335

CHAPITRE XV

LES THÉATRES DES BOULEVARDS SOUS LA MONARCHIE DE JUILLET (suite et fin) (1835-1848)

Nouveaux théâtres : la Renaissance ; le Théâtre-Historique ; l'Opéra national. — Le monopole dramatique. — Transformation des petits théâtres. — Confusion des répertoires et des genres. — *Le Manuscrit du souffleur*. — Décadence du Gymnase et prospérité de la Porte-Saint-Martin. — Grands et petits théâtres. — Genres littéraires et genres secondaires. Comparaison et conclusion . . . 355

Paris. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

84


AP

